

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ХУ МЕНЮНЬ**

УДК 780.616.432.083.7(510)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ЖАНР КАПРИЧІО У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ  
КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів

інших авторів мають посилання

на відповідне джерело

胡 数字签名者：胡梦云  
梦 日期：29. 06. 2026  
云 时间：10：07

Науковий керівник  
Чернявська Маріанна Станіславівна,  
кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2026

## АНОТАЦІЯ

**Ху Менюнь. Жанр капричіо у фортепіанній творчості китайських композиторів.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харків, 2026.

Дисертація присвячена вивченню жанру капричіо у китайській фортепіанній музиці, який постає як самодостатнє художнє явище. *Актуальність теми* визначається: 1) процесом активного культурного обміну та глобалізації, в умовах якого китайські композитори все частіше звертаються до європейської спадщини, переосмислюючи її крізь призму власної, багатовікової традиції; 2) необхідністю вивчення природи капричіо як «відкритої форми», орієнтованої на імпровізаційність, візуальність та емоційну безпосередність. Порівняно з дослідженням жанру капричіо в європейському музичному мистецтві, питання його рецесії та трансформації в китайському академічному просторі залишається майже не вивченим.

**Мета дослідження** – визначити шляхи розвитку жанру капричіо у китайському фортепіанному мистецтві.

**Об’єкт дослідження** – феномен капричіо (та його форм) у різних видах мистецтва, **предмет дослідження** – жанр капричіо у фортепіанній музиці китайських композиторів.

**Матеріал дослідження** – фортепіанні твори із жанровим ім’ям капричіо й похідним від нього (фантазія, рапсодія) китайських композиторів Сан Тонга, Го Цзужуна, Чу Ванхуа, Ван Цзяньчжуна, Ян Шуанчжі, Цзян Ваньтуна.

**Наукова новизна отриманих результатів.** У дисертації *вперше*:

– комплексно вивчається жанр капричіо в китайському фортепіанному мистецтві;

- визначаються шляхи розвитку капричіо у китайському музичному, зокрема фортепіанному, мистецтві XX-XXI століть в контексті загальної картини існування жанру;
- уведено у науковий обіг цілу низку фортепіанних творів із жанровим ім'ям «капричіо», «рапсодія», «фантазія» китайських композиторів Сан Тонга, Ван Цзянчжуна, Чу Ванхуа, Ван Цзянтун та ін.;
- встановлено унікальні ознаки жанру капрису у китайській фортепіанній музиці як семантичного маркеру та естетичного принципу, що репрезентує національні музичні традиції;
- досліджено процес трансформації та еволюції жанру капричіо та його аналогів у фортепіанних творах китайських композиторів;
- виявлено специфіку композиторської інтерпретації жанру капричіо у фортепіанних творах Сан Тонга, Го Цзужуна, Чу Ванхуа, Ван Цзянчжуна, Ян Шуанчжі, Ван Цзянтун;
- запропоновано типологію жанру капричіо у китайському фортепіанному мистецтві XX-XXI століть;
- визначено комплекс специфічних виконавських засобів виразності жанру капричіо у китайській фортепіанній музиці.

**У Розділі 1 «Капричіо китайських композиторів XX–XXI століть у контексті розвитку жанру»** зазначено, що жанр капричіо, маючи глибоке європейське коріння, знаходить своє відображення та набуває нових форм у творчості сучасних китайських композиторів. Аналіз наявних джерел та музичних творів засвідчив, що в Китаї капричіо не запозичено механічно, як готова форма. Зазнавши значної трансформації, жанр перетворився на семантичний маркер новаційного мислення, з одного боку, а з іншого – на естетичний принцип, що органічно поєднує європейський досвід з національними музичними традиціями. Аналіз джерельної бази виявив, що сучасне китайське музикознавство накопичило значний масив даних щодо окремих зразків жанру капричіо, і водночас, – суттєву наукову лакуну. У сучасному дискурсі відсутні комплексні дослідження, присвячені еволюції

китайського фортепіанного капричіо.

**Розділі 2 «Адаптація західної моделі капричіо у китайській фортепіанній музиці XX століття»** присвячений творам композиторів – фундаторів національного піаністичного мистецтва. Розглядається перше китайське фортепіанне «Капричіо» (1959) Сан Тонга, що стало прикладом трансформації жанру з європейської віртуозної форми у форму внутрішньої особистісної свободи та національного самоствердження. композитор здійснив глибоку ревізію західної моделі. Заміна конфліктної розробки на лірико-філософський епізод (тибетську пісню) дозволила композитору перетворити сонатну форму з інструменту раціональної логіки на простір для розгортання національної поетичної думки. Ця жанрова структура, що поєднує ознаки сонатності та сюїтності ідеально слугує головній меті твору — створенню багатовимірного «пейзажу душі», де віртуозність і формальна свобода стають синонімами свободи внутрішньої. Натомість композитор Го Цзужун інтерпретував капричіо крізь призму живописності та сюїтності. Його «Капричіо» (1960) є реставрацією стародавньої традиції Наньїнь *цзіньге*, де західна форма слугує каркасом для розгортання суто східних поетичних образів.

Фортепіанні твори Чу Ванхуа – «Сіньцзянське капричіо» (1978), «Капричіо-сюїта – “Звуки Лін’їнь”» (1982) і «Жасмінова фантазія» (2003) демонструють свободу композиторської творчості у втіленні національного світовідчуття засобами сучасної музичної мови. Для композитора «капризність» і непередбачуваність капричіо виявилися еквівалентом щирості та повернення до гуманістичного виміру мистецтва. Трансформація жанру в фортепіанній музиці Чу Ванхуа відбувалася на рівні художньої свідомості, унаочнюючи рух «творчого звільнення» музики митця від пропагандистських кліше (відкрита, екстатична віртуозність та хвилеподібна драматургії у «Сіньцзянському капричіо») до загальнолюдського філософського світовідчуття (сувора додекафонія, що імітує храмові дзвони та буддійське споглядання у «Капричіозній сюїті – “Звуки Лін’їнь”»).

У Розділі 3 «Трактування жанру капричіо у китайських фортепіанних творах XXI століття» аналізуються фортепіанні твори Ван Цзяньчжуна, Ян Шуанчжі, Ван Цзянтуну, асиміляція принципів капричіо відбувається на основі національного аналога суйсянцю (随想曲). Ключовими ознаками жанрової стилістики є вільна форма, імпровізаційність, наявність емоційних контрастів між розділами, програмність, національний колорит. Зазначено, що у XXI столітті жанр капричіо розвивається у двох векторах – камерному і концертному.

У творчості Ван Цзяньчжуна і Ян Шуанчжі спостерігається формування *напрямку лірико-філософської віртуозної мініатюри з національним колоритом*, де техніка підпорядкована завданням тембральної імітації та звукозображальності. Ван Цзяньчжун у «Капричіо» (2012) демонструє вищий рівень інтелектуалізації, використовуючи дванадцятитонову техніку для розширення пентатоніки. Попри свій масштаб і технічну складність, твір зберігає ознаки мініатюри саме в філософському сенсі – як здатність відобразити у Всесвіті, природу, Дао, мікрокосм одного звуку, інтонаційного звороту тощо. Друга фортепіанна сюїта «Капричіо Вершника» (2017) Ян Шуанчжі – яскрава ілюстрація синкретизму китайського фортепіанного мистецтва, де музичний текст нерозривно пов'язаний із візуальними образами класичного живопису та поезією.

Творчість Ван Цзянтуну демонструє концертне трактування жанру капричіо. Для втілення симфонічного масштабу свого творчого задуму композитор не обмежується сольним фортепіанним викладом, залучаючи повний склад симфонічного оркестру та додаючи до його складу автентичні китайські інструменти. Фортепіано є залученим в обох концертних творах композитора, натомість як сольний інструмент воно заявлено лише у другому Капричіо (2016). Капричіо на тему «Дикі гуси» (2014) постає важливою «творчою відліку», де були успішно започатковані та апробовані ідеї щодо майбутнього фортепіанного капричіо Цзян Ваньтуна. Саме тут були відпрацьовані принципи симфонізації фольклору, поліфонічної взаємодії

соліста з оркестром та інтеграції національного інструментального мислення в академічну традицію. Успішна перевірка цих ідей дозволила композитору через два роки створити більш відоме «Капричіо на тему “Келих вина”» для фортепіано з оркестром. Спираючись на вже сформовану жанрово-стилістичну базу, композитор вивів жанр капричіо на новий рівень віртуозності та масштабності, притаманний фортепіанному мистецтву.

У **Висновках** зазначено, що процес еволюції та трансформації жанру капричіо у китайській фортепіанній музиці XX–XXI століть відбувався шляхом змін від зовнішньої адаптації національного музичного матеріалу до його глибокої філософської абстракції. Капричіо стало для китайських композиторів формою вільного музикування, життєво необхідним простором для збереження власної індивідуальності, інструментом гуманізації мистецтва та формою тихого, але незламного опору тоталітарній нівеляції людського духу. Через стратегії маскування, використання «езопової мови» та звернення до вічних, неідеологічних тем природи і людських почуттів, китайські митці змогли не лише зберегти високу композиторську майстерність, але й створити глибоко національний, філософськи насичений шар фортепіанної музики, який сьогодні по праву посідає своє почесне місце у світовій музичній скарбниці.

На основі аналізу творів Сан Тонга, Го Цзужуна, Чу Ванхуа, Ван Цзяньжуна, Цзян Ваньтуна, Ян Шуанчжі, можна простежити, яким чином поетика капризної свободи та імпровізаційності інтегрується в китайський культурний контекст, створюючи унікальний художній синтез, актуальний як для музикознавчого дискурсу, так і для сучасної виконавської практики. Переосмислюючи західну віртуозність та імпровізаційність через даоські та чань-буддійські концепти китайські композитори створили жанр капричіо для фортепіано, що має унікальні ознаки як семантичного маркеру та естетичного принципу, що репрезентує національні музичні традиції: втілення національних філософсько-естетичних категорій, жанрове маскування, відмову від діалектичного конфлікту.

Запропоновано *типологію* китайського фортепіанного капричіо:

**етнографічно-віртуозний рапсодичний тип** – твори, що спираються на пряме цитування фольклору, імітацію народних танцювальних ритмів та бравурну віртуозність («Сіньцзянське капричіо» Чу Ванхуа);

**психологічно-філософський тип** – композиції, в яких на перший план виходить інтелектуальна робота з музичним матеріалом (наприклад, додекафонія, політональність), а віртуозність підпорядкована медитативного стану та категорії *ї-цзін* («Капричіозна сюїта “Звуки Лін’їнь”» Чу Ванхуа);

**пейзажно-сюїтний тип** – твори, що структурно наслідують логіку розгортання китайського живописного сувою, складаються з низки контрастних, але не конфліктних картин-епізодів (капричіо Го Цзужуна та Ян Шуанчжі);

**лірико-філософська мініатюра** – п’єси, в яких національний колорит проявляється на генетичному рівні (штучні лади на основі пентатоніки), а форма розвивається за законами органічного зростання (пізні твори Ван Цзяньчжуна);

**концертне симфонізоване капричіо** – масштабні одночастинні полотна для фортепіано з оркестром (твори Цзян Ваньтуна).

Китайське капричіо вимагає від піаніста залучення специфічних виконавських засобів виразності для відтворення національної фоніки на темперованому західному інструменті. Головними піаністичними завданнями є темброва імітація, особливість туше, еластичність агогіки, слухотворення мікрохроматики, педалізація.

Імітація засобами фортепіано багатотембрового китайського оркестру здійснюється через звуконаслідування звучання китайських інструментів, відтворення звукової ілюзії мікрохроматики – через використання гострих секундних зіткнень та форшлагів для звучання «живих нот», вібрації та ковзання звуку, притаманних східній монодії, вимагає неабиякого слухового досвіду та вміння передчуття.

Фортепіанна артикуляція може бути порівняна з каліграфічністю дотику китайського митця – від глибокого занурення у клавіатуру для створення

об'ємного резонансу до ірраціональної прозорості звучання. Еластичний ритм та агогіка китайського капричіо вимагають відмови від механічної метричної квадратності. Піаніст опановує складні метри і поліритмію, зміщені акценти та *rubato*, що підпорядковуються природному диханню та мовній інтонації, наприклад, уйгурському ритму *меірен*. Педалізація як засіб відтворення принципу порожнечі і наповненості *сюй-ши* потребує від виконавця майстерного використання напівпедалі, вібрато педаллю та застосування *una corda* для створення ефекту післязвуччя, відлуння *юнь*, де розмитість контурів формує акустичну «порожнечу».

Отже, представлені фортепіанні капричіо камерного і концертного трактування стають своєрідним «камертоном» для розуміння ширшої тенденції в сучасній китайській музиці – впровадження жанру капричіо як ідеальної форми для мультикультурного діалогу, поєднання композиторської винахідливості з імпровізаційною свободою виконавця, що ґрунтується на глибинному знанні національних традицій.

**Ключові слова:** капричіо, фантазія, рапсодія, фортепіано, європейська інструментальна музика, китайські автентичні інструменти, національна традиція, китайська фортепіанна музика, жанрова трансформація, музична естетика, віртуозність, композиторські техніки, піанізм, національна ідентичність, композиторська творчість, виконавська інтерпретація, інструментальні жанри, художня цілісність, гуманізм, музичний образ, національний образ фортепіано.

## ANNOTATION

**Hu Mengyun. The Capriccio Genre in the Piano Works of Chinese Composers.** Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 – “Musical Art” (02 – “Culture and Art”). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv, 2026.

The dissertation is devoted to the study of the capriccio genre in Chinese piano music, which emerges as a self-sufficient artistic phenomenon. The relevance of the topic is determined by: 1) the process of active cultural exchange and globalization, under which Chinese composers increasingly turn to the European heritage, reinterpreting it through the prism of their own centuries-old tradition; 2) the need to study the nature of the capriccio as an "open form" oriented towards improvisationality, visuality, and emotional immediacy. Compared to the study of the capriccio genre in European musical art, the issue of its reception and transformation in the Chinese academic space remains largely unexplored.

**The purpose of the research** is to determine the developmental pathways of the capriccio genre in Chinese piano art.

**The object of research** is the phenomenon of capriccio (and its forms) in various forms of art, **the subject of research** is the capriccio genre in the piano music of Chinese composers.

**The research material** comprises piano works bearing the genre designation of capriccio and its derivatives (fantasy, rhapsody) by Chinese composers Sang Tong, Guo Zurong, Chu Wanghua, Wang Jianzhong, Yang Shuangzhi, and Jiang Wantong.

**Scientific novelty of the obtained results.** For the first time, the dissertation:

- comprehensively studies the capriccio genre in Chinese piano art;
- determines the developmental pathways of the capriccio in Chinese musical art, particularly piano art, of the 20th and 21st centuries within the context of the genre's overall existence;
- introduces into scientific discourse a series of piano works with the genre designations "capriccio," "rhapsody," and "fantasy" by Chinese composers Sang Tong, Wang Jianzhong, Chu Wanghua, Jiang Wantong, and others;
- establishes the unique features of the caprice genre in Chinese piano music as a semantic marker and aesthetic principle representing national musical traditions;
- investigates the process of transformation and evolution of the capriccio genre and its analogues in the piano works of Chinese composers;
- reveals the specificity of the composers' interpretation of the capriccio genre

in the piano works of Sang Tong, Guo Zurong, Chu Wanghua, Wang Jianzhong, Yang Shuangzhi, and Jiang Wantong;

- proposes a typology of the capriccio genre in Chinese piano art of the 20th and 21st centuries;

- defines a complex of specific performing means of expression for the capriccio genre in Chinese piano music.

**Chapter 1, "Capriccios of Chinese Composers of the 20th–21st Centuries in the Context of the Genre's Development"**, notes that the capriccio genre, having deep European roots, finds its reflection and acquires new forms in the works of contemporary Chinese composers. The analysis of available sources and musical works has shown that in China, the capriccio was not borrowed mechanically as a ready-made form. Having undergone significant transformation, the genre has turned into a semantic marker of innovative thinking on the one hand, and an aesthetic principle that organically combines European experience with national musical traditions on the other. The analysis of the source base revealed that contemporary Chinese musicology has accumulated a significant array of data regarding individual examples of the capriccio genre, while simultaneously exposing a substantial scientific lacuna: the modern discourse lacks comprehensive studies dedicated to the evolution of the Chinese piano capriccio.

**Chapter 2, "Adaptation of the Western Capriccio Model in Chinese Piano Music of the 20th Century"**, is devoted to the works of the founding composers of the national piano art. It examines the first Chinese piano "Capriccio" (1959) by Sang Tong, which became an example of the genre's transformation from a European virtuosic form into a form of inner personal freedom and national self-assertion. The composer carried out a profound revision of the Western model. The replacement of conflict-driven development with a lyrical-philosophical episode (a Tibetan song) allowed the composer to transform the sonata form from an instrument of rational logic into a space for the unfolding of national poetic thought. This genre structure, combining features of sonata and suite forms, perfectly serves the main goal of the work — the creation of a multidimensional "landscape of the soul," where virtuosity

and formal freedom become synonymous with inner freedom. Conversely, composer Guo Zurong interpreted the capriccio through the prism of pictorialism and suite-like structure. His "Capriccio" (1960) is a restoration of the ancient *Nanyin Jinge* tradition, where the Western form serves as a framework for the unfolding of purely Eastern poetic imagery.

The piano works of Chu Wanghua – "Xinjiang Capriccio" (1978), "Capriccio Suite 'Sounds of Lingyin'" (1982), and "Jasmine Fantasy" (2003) – demonstrate the freedom of compositional creativity in embodying the national worldview through the means of modern musical language. For the composer, the "capriciousness" and unpredictability of the capriccio proved to be the equivalent of sincerity and a return to the humanistic dimension of art. The transformation of the genre in Chu Wanghua's piano music occurred at the level of artistic consciousness, illustrating the movement of the artist's "creative liberation" of music from propaganda clichés (open, ecstatic virtuosity and wave-like dramaturgy in the "Xinjiang Capriccio") to a universal philosophical worldview (strict dodecaphony imitating temple bells and Buddhist contemplation in the "Capriccio Suite – 'Sounds of Lingyin'").

**Chapter 3, "Interpretation of the Capriccio Genre in Chinese Piano Works of the 21st Century"**, analyzes the piano works of Wang Jianzhong, Yang Shuangzhi, and Jiang Wantong, where the assimilation of capriccio principles occurs on the basis of the national analogue *suixiangqu* (随想曲). The key features of the genre's stylistics are free form, improvisationality, the presence of emotional contrasts between sections, programmatism, and national color. It is noted that in the 21st century, the capriccio genre develops in two vectors: chamber and concert. In the works of Wang Jianzhong and Yang Shuangzhi, one can observe the formation of a trend of lyrical-philosophical virtuosic miniatures with national color, where technique is subordinated to the tasks of timbral imitation and sound-painting. In his "Capriccio" (2012), Wang Jianzhong demonstrates a higher level of intellectualization, using twelve-tone technique to expand the pentatonic scale. Despite its scale and technical complexity, the work retains the features of a

miniature precisely in the philosophical sense — as the ability to reflect the Universe, nature, the Dao, and the microcosm of a single sound, intonational turn, etc. The second piano suite "Rider's Capriccio" (2017) by Yang Shuangzhi is a vivid illustration of the syncretism of Chinese piano art; the musical text is inextricably linked with the visual images of classical painting and poetry. The work of Jiang Wantong demonstrates a concert interpretation of the capriccio genre. To realize the symphonic scale of his creative concept, the composer does not limit himself to a solo piano presentation, engaging a full symphony orchestra and adding authentic Chinese instruments to its composition. The piano is involved in both of the composer's concert works, whereas it is declared as a solo instrument only in the second Capriccio (2016). The Capriccio on the Theme "Wild Geese" (2014) emerges as an important creative starting point, where ideas regarding Jiang Wantong's future piano capriccio were successfully initiated and tested. It was here that the principles of the symphonization of folklore, the polyphonic interaction of the soloist with the orchestra, and the integration of national instrumental thinking into the academic tradition were refined. The successful verification of these ideas allowed the composer to create the more famous "Capriccio on the Theme 'A Glass of Wine'" for piano and orchestra two years later. Relying on the already formed genre-stylistic base, the composer elevated the capriccio genre to a new level of virtuosity and scale inherent in piano art.

**The Conclusions** state that the process of evolution and transformation of the capriccio genre in Chinese piano music of the 20th–21st centuries occurred through changes from the external adaptation of national musical material to its deep philosophical abstraction. For Chinese composers, the capriccio became a form of free music-making, a vital space for preserving their own individuality, an instrument for the humanization of art, and a form of quiet but unbreakable resistance to the totalitarian leveling of the human spirit. Through strategies of masking, the use of "Aesopian language," and turning to eternal, non-ideological themes of nature and human feelings, Chinese artists were able not only to preserve high compositional mastery but also to create a deeply national, philosophically

saturated layer of piano music, which today rightfully takes its place of honor in the world's musical treasury.

Based on the analysis of the works of Sang Tong, Guo Zurong, Chu Wanghua, Wang Jianzhong, Jiang Wantong, and Yang Shuangzhi, one can trace how the poetics of capricious freedom and improvisationality are integrated into the Chinese cultural context, creating a unique artistic synthesis relevant to both musicological discourse and contemporary performing practice. By reinterpreting Western virtuosity and improvisationality through Daoist and Chan Buddhist concepts, Chinese composers have created a *capriccio* genre for the piano that possesses unique features as a semantic marker and an aesthetic principle representing national musical traditions: the embodiment of national philosophical and aesthetic categories, genre masking, and the rejection of dialectical conflict.

A **typology** of the Chinese piano *capriccio* is proposed:

- ***ethnographic-virtuosic rhapsodic type*** – works based on direct quotation of folklore, imitation of folk dance rhythms, and bravura virtuosity (Chu Wanghua's "Xinjiang Capriccio");
- ***psychological-philosophical type*** — compositions in which intellectual work with musical material comes to the fore (e.g., dodecaphony, polytonality), while virtuosity is subordinated to a meditative state and the category of *yijing* (Chu Wanghua's "Capriccio Suite 'Sounds of Lingyin'");
- ***landscape-suite type*** – works that structurally imitate the logic of unfolding a Chinese painting scroll, consisting of a series of contrasting but non-conflicting picture-episodes (capriccios by Guo Zurong and Yang Shuangzhi);
- ***lyrical-philosophical miniature*** – pieces in which national color manifests at the genetic level (artificial modes based on pentatonics), and the form develops according to the laws of organic growth (late works of Wang Jianzhong);
- ***concert symphonized capriccio*** – large-scale single-movement canvases for piano and orchestra (works by Jiang Wantong).

The Chinese *capriccio* requires the pianist to employ specific performing means of expression to reproduce national phonics on a tempered Western

instrument. The main pianistic tasks are timbral imitation, the specificity of the touch (*toucher*), the elasticity of agogics, the aural creation of microchromaticism, and pedaling.

The imitation of a multi-timbral Chinese orchestra by means of the piano is carried out through the sound-imitation of Chinese instruments. The recreation of the auditory illusion of microchromaticism — through the use of sharp second clashes and appoggiaturas to sound out "living notes," vibrations, and sound sliding inherent in Eastern monody — requires considerable aural experience and the skill of anticipation.

Piano articulation can be compared to the calligraphic touch of a Chinese artist – from deep immersion into the keyboard to create volumetric resonance to the irrational transparency of sound. The elastic rhythm and agogics of the Chinese capriccio demand the abandonment of mechanical metric squareness. The pianist masters complex meters and polyrhythm, shifted accents, and *rubato*, which are subordinated to natural breathing and speech intonation, such as the Uyghur *meshrep* rhythm. Pedaling, as a means of reproducing the principle of emptiness and fullness (*xu-shi*), requires the performer's masterful use of half-pedal, pedal vibrato, and the application of *una corda* to create the effect of after-sound, the echo of *yun*, where the blurring of contours forms an acoustic "emptiness".

Thus, the presented piano capriccios of chamber and concert interpretations become a kind of "tuning fork" for understanding a broader trend in contemporary Chinese music – the implementation of the capriccio genre as an ideal form for multicultural dialogue, combining compositional ingenuity with the improvisational freedom of the performer, based on a profound knowledge of national traditions.

**Keywords:** capriccio, fantasy, rhapsody, piano, European instrumental music, Chinese authentic instruments, national tradition, Chinese piano music, genre transformation, musical aesthetics, virtuosity, compositional techniques, pianism, national identity, compositional creativity, performing interpretation, instrumental genres, artistic integrity, humanism, musical image, national image of the piano.

## ПУБЛІКАЦІЇ

### Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

- Ху Менюнь. (2025). Капричіо китайських композиторів XX століття в контексті розвитку жанру. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 76, 108–127.  
<https://doi.org/10.34064/khnum1-76.06>  
[https://intermusic.kh.ua/vypusk76/PROBLEMS-76\\_6-108-127Mengyun.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk76/PROBLEMS-76_6-108-127Mengyun.pdf)
- Ху Менюнь. (2026). «Капричіо» для фортепіано Сан Тонга: специфіка трансформації жанру. *Аспекти історичного музикознавства*, 42, 241–254. <https://doi.org/10.34064/khnum2-42.13>  
[https://aspekty.kh.ua/vypusk42/aspekt\\_42\\_13\\_241-254Mengyun.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk42/aspekt_42_13_241-254Mengyun.pdf)
- Ху Менюнь. (2026). Жанр капричіо у фортепіанних творах Чу Ванхуа: переосмислення світового досвіду крізь призму національного світовідчуття. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 78, 193–211.  
<https://doi.org/10.34064/khnum1-78.10>  
[https://intermusic.kh.ua/vypusk78/pro78\\_10\\_193-211HuMengyun.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk78/pro78_10_193-211HuMengyun.pdf)

### Тези конференції:

- Ху Менюнь. (2026). Капричіо vs фантазія: точки перетину (на прикладі фортепіанних творів Чу Ванхуа). Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : тези доповідей за матеріалами XXII Міжнар. наук.-тв. конф. студентів, аспірантів, докторантів, 24-25 березня 2026 р. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 116–119.  
<https://repo.num.kharkiv.ua/items/56309c0a-2115-4beb-ae95-6a34957b85b7>

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>18</b>
<b>РОЗДІЛ 1. КАПРИЧІО КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX–XXI СТОЛІТЬ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ.....</b>	<b>26</b>
1.1. Шляхи розвитку жанру капричіо у світовому мистецтві: історіографія питання.....	26
1.2. Досвід вивчення жанру фортепіанного капричіо у дослідженнях китайських музикознавців.....	38
1.3. Китайська рецепція фортепіанного капричіо: соціокультурні передумови та естетичні принципи.....	56
Висновки до Розділу 1.....	69
<b>РОЗДІЛ 2. АДАПТАЦІЯ ЗАХІДНОЇ МОДЕЛІ КАПРИЧІО У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ XX СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>71</b>
2.1. «Капричіо» для фортепіано Сан Тонга (1959): біля витоків трансформації жанру.....	71
2.2. Втілення стародавньої фольклорної традиції <i>цзіньге</i> у фортепіанному «Капричіо» Го Цзужуна (1960).....	89
2.3. Жанр капричіо в фортепіанних творах Чу Ванхуа: переосмислення світового досвіду крізь призму національного світовідчуття.....	101
2.3.1. «Сіньцзянське капричіо» (1978): ствердження вільного людського духу через національну самоідентифікацію.....	103
2.3.2. «Капричіозна сюїта – “Звуки Лін'їнь”» (1982): специфіка жанрового синтезу.....	116
2.3.3. Капричіозність «Жасмінової фантазії» (2003): у пошуку балансу між західною фортепіанною технікою та китайською народною фонікою.....	121
Висновки до Розділу 2.....	127

<b>РОЗДІЛ 3. ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ КАПРИЧІО У КИТАЙСЬКИХ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ХХІ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>130</b>
3.1. «Капричіо» Ван Цзяньчжуна (2012): від зовнішнього пейзажу до внутрішнього Дао.....	145
3.2. Друга фортепіанна сюїта «Капричіо Вершника» (2017) Яна Шуанчжі: трансформація стародавньої традиції Наньїнь.....	
3.3. Два концертних капричіо Цзян Ваньтуна (2014; 2016): трансляція національних ідей у масштабних симфонічних концепціях.....	159
Висновки до Розділу 3.....	180
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>182</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>191</b>
<b>ДОДАТОК.....</b>	<b>215</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Жанр капричіо, походження якого сягає доби Італійського Відродження, протягом століть залишається однією з найбільш виразних та одночасно невичерпних категорій у європейському мистецтві. Унікальність та багатогранність капричіо також полягає в тому, що цей жанр, будучи сформованим переважно в європейській музичній сфері, одночасно знайшов яскраве втілення в образотворчому мистецтві, архітектурі та графіці, що робить його цінним об'єктом для міждисциплінарного дослідження. Його етимологія, що веде до італійського *capriccio* – «каприз», «раптовість»; французького *caprice* – «примха», «впертість» (Schwandt, 2001; Агішева, 2007: 135; Сікорська, 2008: 324) відкриває сутність явища: це завжди мистецтво свободи, раптової фантазії та свідомого відходу від суворих канонів. Капричіо має «точки перетину» з багатьма іншими жанрами, такими як фантазія, рапсодія, скерцо тощо, внаслідок чого він є найбільш суперечливим жанром, «який постійно трансформується, перетворюється, переходить з однієї якості в іншу, при цьому залишається вільним, непередбачуваним за будовою, набуває нові форми та риси» (Чжан Тяньтянь, 2021: 2).

Необхідність дослідження жанру капричіо в контексті сучасної китайської музики зумовлена низкою факторів. По-перше, це процес активного культурного обміну та глобалізації, в умовах якого китайські композитори все частіше звертаються до європейської спадщини, переосмислюючи її крізь призму власної, багатовікової традиції. По-друге, сама природа капричіо як «відкритої форми», орієнтованої на імпровізаційність, візуальність та емоційну безпосередність, робить його надзвичайно привабливим жанром для художнього вираження в епоху пошуку нових засобів музичної виразності.

Наукова література, присвячена розвитку європейського капричіо, досить різноманітна, хоча часто цей жанр розглядається не ізольовано, а в контексті більш широких тем. Аналіз джерел дозволяє виокремити кілька

ключових напрямків. Перший з них – дослідження, що аналізують і узагальнюють історичний розвиток жанру у музиці (Apel, 1972; Schwandt, 2001; Агішева, 2007; Сікорська, 2008;). Важливого значення набуває термінологічний підхід до самого жанрового імені капричіо та диференціації його з такими спорідненими формами, як фантазія і ричеркар (Apel, 1972), а також питання визначення жанру капричіо як поняття та як явища (Чжан Тяньтянь, 2016). Другий напрям досліджень аналізує конкретні музичні твори одного композитора (Marshall, 1972; Seidl, 2011; Walsh, 2006; Тимофєєва, 2021) або групи митців, що відносяться до певного періоду (Bukofzer, 1947; Чжан Тяньтянь, 2021; Нікуліна, 2025), в тому числі й у живопису (Wilton-Ely, 1978; Levey, 1994) виявляючи формальні та стилістичні ознаки, що характеризують «капризність». Навіть стислий огляд літератури свідчить про те, що жанр капричіо пройшов довгу та багатовікову еволюцію – від імпровізаційних п'єс італійського Ренесансу до символу творчої свободи в музиці XXI століття. Його ключові риси – структурна гнучкість, емоційна безпосередність, віртуозність та часто програмність – зробили його універсальним носієм ідеї художньої «примхи».

На сьогоднішній день, як свідчить аналіз наукових публікацій, прямих порівняльних досліджень, що систематично зіставляли б європейське капричіо з китайськими музичними аналогами, практично не існує. Науковий дискурс розвивається в паралельних площинах: західні дослідження зосереджені на європейській традиції, тоді як в китайських енциклопедичних ресурсах Baidu аналізують поняття *суйсянцю* 随想曲 (*sunxiǎngqǔ*)<sup>1</sup> (随想曲. [Capriccio], Baidu.com). Цей термін дуже вивчають переважно в контексті розвитку національної композиторської школи, техніки гри на конкретних інструментах (найчастіше *арху*) та інтеграції фольклорного матеріалу в композиторську творчість (Ван Цзяньмін, 2014; Лі Чуаньсін, 2023; Чень Юлінь, 2025). Ця ситуація окреслює значну наукову лакуну та визначає *актуальність і новизну*

<sup>1</sup> 随 想 曲. [Capriccio].  
<https://baike.baidu.com/item/%E9%9A%8F%E6%83%B3%E6%9B%B2/508810>

подальших досліджень, зокрема даної роботи. Перспективними напрямками є порівняння типологічних моделей європейських капричіо з структурою ключових китайських *суйсянцю*, розкриття виконавсько-технічного аспекту – яким чином технічні прийоми гри на китайських інструментах (*арху*, *піна*, *гуджен* та ін.) використовується для відтворення віртуозності, імпровізаційності та тембрової виразності, аналогічних європейській «капризності»; розгляд естетико-філософської складової дослідження – як західна ідея творчої «примхи» поєднується з китайськими естетичними категоріями, такими як «свобода письма» (写意) або «потік думки» (思路) (Чжу Лянчжи, 2006; Чжан Вей Чхун, 2011; Лао Ченвань, 2014).

Отже, *актуальність теми* представленого дослідження полягає в перенесенні цієї універсальної категорії на ґрунт сучасної китайської музики. Якщо в європейській традиції капричіо є історично сформованим жанром з чіткими, хоча й вільними, контурами, то в китайському музичному контексті воно може розглядатися як естетичний принцип і як жанр, що дозволяє по-новому осмислити синтез національної мелодики та сучасних технік композиції. Осягнення того, як китайські композитори інтерпретують ідею імпровізаційної свободи, сюжетності та формальної відкритості, властивих капричіо, відкриває нові перспективи для міжкультурного діалогу. Незважаючи на значний корпус наукових праць, присвячених європейському капричіо, його рецепція та трансформація в музичній культурі Китаю залишається майже не вивченою. Дане дослідження вперше комплексно звертається до цієї проблеми, заповнюючи істотну прогалину в сучасному музикознавстві.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» (протокол вченої ради № 5 від 29

грудня 2022 року). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол вченої ради № 3 від 28 жовтня 2021 року) та уточнено (протокол вченої ради № 10 від 28 травня 2026 року).

**Мета дослідження** – визначити шляхи розвитку жанру капричіо у китайському фортепіанному мистецтві.

Поставлена мета визначила наступні **завдання**:

- дослідити стан наукової думки щодо вивчення жанру капрису у західноєвропейському та китайському мистецтві;
- визначити його роль у контексті загальної картини існування жанру;
- увести у науковий обіг цілу низку фортепіанних творів із жанровим ім'ям «капричіо», «рапсодія», «фантазія» китайських композиторів Сан Тонга, Го Цзужуна, Чу Ванхуа, Ван Цзянчжуна, Ян Шуанчжі, Цзян Ваньтуна;
- встановити унікальні ознаки жанру капрису у китайській фортепіанній музиці як семантичного маркера та естетичного принципу, що репрезентує національні музичні традиції;
- дослідити процес трансформації та еволюції жанру капричіо та його аналогів у фортепіанних творах китайських композиторів;
- виявити особливості композиторської інтерпретації жанру капричіо у фортепіанних творах Сан Тонга, Го Цзужуна, Чу Ванхуа, Ван Цзянчжуна, Ян Шуанчжі, Цзян Ваньтуна;
- створити типологію капричіо у китайському фортепіанному мистецтві XX-XXI століть;
- визначити комплекс специфічних виконавських засобів виразності жанру капричіо у китайській фортепіанній музиці.

**Об'єкт дослідження** – феномен капричіо (та його форм) у різних видах мистецтва.

**Предмет дослідження** – жанр капричіо у фортепіанній музиці китайських композиторів.

**Матеріал дослідження** – фортепіанні твори із жанровим ім'ям капричіо, а також похідними від нього (фантазія, рапсодія та ін.) китайських композиторів Сан Тонга, Го Цзужуна, Чу Ванхуа, Ван Цзяньжуна, Ян Шуанчжі, Цзян Ваньтуна.

**Методи дослідження.** Для досягнення поставленої мети застосовано комплексний підхід та методи:

- *історико-контекстуальний* – для досягнення соціокультурних передумов створення жанру капрису;
- *філософсько-естетичний* – для осмислення світоглядних позицій композиторів;
- *жанрово-стильовий* – для відтворення індивідуальної трактовки жанру у творчості кожного митця;
- *феноменологічний* – для усвідомлення унікальних особистісних і творчих якостей кожного митця, що створював капричіо;
- *типологічний* – для встановлення стабільних і мінливих ознак жанру;
- *компаративний* – для зіставлення західної жанрової парадигми з її китайською рецепцією;
- *цілісного музикознавчого аналізу* – для виявлення нерозривного зв'язку між технічними засобами та художнім змістом;
- *інтерпретаційний* – для з'ясування виконавської специфіки фортепіанних творів.

**Теоретичною базою** роботи стали наукові праці дослідників різних країн, присвячені:

- жанру капричіо у різних видах мистецтва (Агішева, 2007; Сікорська, 2008; 2012; Тимофєєва, 2021; Чжан Тяньтянь, 2016; Beaudoin, 2021; Bogue, 2014; Brindle, 1987; Courtot, 2009; Feller, 1994; Griffiths, 2011; Kramer, 1996; Larson, 2008; Pace, 2019; Pepper, 2024; Richter, 1985; Schwandt, 2001;

Yang, 2019; Гун Їн, 2020; Люй Таотао, 2022; 2023; Ні Цзяпень, 2022; Сунь Хун'ао, 2023; У Чжисюань, 2020; Цю Менці, 2023; Чжен Яо, 2020; 2021; Чень Хуа, 1999);

- теоретичним питанням жанру, стилю, музичної мови (Безбородько, 2023; Шаповалова, 2007; 2008; Шип, 2001; Лі Цзіті, 2004; Лі Шіюань, 2004; Лінь Южень, 1995; Люй Хунцзю, 1996; Тун Чжунлян, 2003; Цзян Вантун, 2005; Батанов, 2020; Вей Дзюнь, 2006; Лу Цзе, 2017; Малий, 2018; Арел, 1972; Kramer, 2002);

- творчості китайських композиторів (Бай Є, 2014; Фан Лу, 2017; Хань Сюєбін, 2018; 2019; Чжу Фендайцзяо, 2025; Піу, 2018; Ван Веньлі, 2001; Ван Веньтао, 2015; Лі Тун, 2013; Фен Чанчунь, 2007; Kang Le, 2009; Kraus, 1989; Li, 2005; Lian Kaikai, 2022);

- загальним питанням естетики, філософії, історії китайського музичного мистецтва (Хуан Чжулін, 2009; Ван Бансюн, Ян Цзухань, 1995; Ван Бомін, 2010; Ван Гуанці, 2007; Вень Сюаньде, 2005; Ду Яксіонг, 2000; Ду Ясюн, 2000; Лао-цзи, 2008; Лю Сінь, 1963; У Гуанмін, 2003; Фен Юлань, 1985; Фу Жунсень, 2007; Чжан Сяоцзя, 2000);

- виконавської інтепретації фортепіанної музики (Ван Вей, 2017; Дай Байшен, 1999; Лю Ян, 2018; Лян Маочунь, 2015; 2021; Сюй Сянлі, 2022; Білоус, 2005; Бодіна, 1975; Веркіна, 2008; Касьяненко, 2003; Катрич, 2000; Ма Сінсін, 2018; Москаленко, 2008; 2001; 2013; Ніколаєвська, 2017; 2020; 2021; Опарик, 2007; Рябуха, 2014).

**Наукова новизна отриманих результатів.** У дисертації *вперше*:

- комплексно вивчається жанр капричіо в китайському фортепіанному мистецтві;

- визначаються шляхи розвитку капричіо у китайському музичному, зокрема фортепіанному, мистецтві XX-XXI століть в контексті загальної картини існування жанру;

- уведено у науковий обіг цілу низку фортепіанних творів із жанровим ім'ям «капричіо», «рапсодія», «фантазія» китайських композиторів

Сан Тонга, Го Цзужуна, Чу Ванхуа, Ван Цзянчжуна, Ян Шуанчжі, Цзян Ваньтуна;

- встановлено унікальні ознаки жанру капричіо у китайській фортепіанній музиці як семантичного маркеру та естетичного принципу, що репрезентує національні музичні традиції;
- досліджено процес трансформації та еволюції жанру капричіо та його аналогів у фортепіанних творах китайських композиторів;
- виявлено специфіку композиторської інтерпретації жанру капричіо у фортепіанних творах Сан Тонга, Го Цзужуна, Чу Ванхуа, Ван Цзянчжуна, Ян Шуанчжі, Цзян Ваньтуна;
- запропоновано типологію жанру капричіо у китайському фортепіанному мистецтві XX-XXI століть;
- визначено комплекс специфічних виконавських засобів виразності жанру капричіо у китайській фортепіанній музиці.

*Набули подальшого розвитку питання:*

- історичного розвитку китайської фортепіанної музики;
- фортепіанної творчості китайських композиторів.

**Практичне значення дослідження.** Представлена робота може привернути увагу музикознавців та виконавців до яскравого художнього явища китайської фортепіанної музики як частини сучасного музичного мистецтва. Матеріали та наукові висновки дисертації можуть використовуватися в лекційних курсах «Історії музики», «Історії фортепіанного виконавського мистецтва», «Методика», «Педагогіка», а також в класі спеціального фортепіано закладів вищої освіти мистецького спрямування. Викладений матеріал дає можливість усвідомлення всього багатовікового шляху розвитку жанру капрису та його унікальної специфіки на кожному етапі у різних видах мистецтва, в тому числі музики різних країн та художніх напрямів.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення роботи були

оприлюднені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання» (Харків, 2023), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2024), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 2023, 2024, 2026), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2026).

**Публікації.** Основні положення роботи відображені у 3 статтях в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України, та тезах конференції.

**Структура дослідження.** Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів (із розподілом на підрозділи, пункти та висновки), загальних Висновків, Списку використаних джерел і Додатку. Загальний обсяг наукової праці – 216 сторінок, з них основного тексту – 173 сторінки, Список використаних джерел – 201 найменування.

## РОЗДІЛ 1

### КАПРИЧІО КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX–XXI СТОЛІТЬ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

#### 1.1. Шляхи розвитку жанру капричіо у світовому мистецтві: історіографія питання

Як зазначає E.Schwandt (2001) у своїй статті для «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», термін «каприс», «капричіо» вперше починає вживатися в музичному контексті в XVI столітті, головним чином в Італії (Schwandt, 2001). Первісне значення слова, що означає раптовий порив, миттєву фантазію, безпосередньо відобразилося на художній суті жанру<sup>2</sup>. У своїй основі капричіо завжди зберігало ідею свободи, імпровізаційності та відходу від суворих канонів. На противагу строгим контрапунктичним формам, таким як мотет або ричеркар, ранні капричіо для органу та клавесину, створені композиторами, К. Меруло та А. Капріолі, були справжньою «лабораторією» для експериментів з мелодією, гармонією та формою (Arel, 1972).

Історично жанр зародився ще в епоху Відродження та раннього Бароко. Його розквіт в епоху Бароко пов'язаний з ім'ям видатного італійського органіста-віртуоза Дж. Фрескобальді, який у своїх «12 Капричіо для органу» (1624) сформував інструментальну форму капричіо, що поєднує в собі поліфонічну майстерність із фантазійною свободою (Bukofzer, 1947; Arel, 1972). В цей період капричіо остаточно відокремлюється від близьких за духом

---

<sup>2</sup> Капричіо<sup>2</sup> (від італ. *capriccio*) - примха, каприз, раптовий порив (Сікорська, 2012) етимологічно походить від італ. *capro* – козел, що метафорично вказує на непередбачуваний «стрибок» думки (Carpiсе noun, 2026) є одним із найцікавіших та найвільніших жанрів європейської інструментальної музики. Слово також пов'язують з італійським словосполученням *capo riccio*, що буквально означає «кучерява голова» (від лат. *caput* – голова та *riccio* – кучерявий, їжак). У середні віки вважалося, що у неслухняних, запальних і непередбачуваних людей волосся стирчить дибки, наче їжак, або сильно кучерявиться (Там само).

жанрів – фантазії та токати – хоча межі між ними часто залишалися досить умовними (Bukofzer, 1947).

Важливим кроком у розвитку жанру стала його клавірна кристалізація у творчості Й. С. Баха. Набуття програмного характеру яскраво демонструє твір «Капричіо на від'їзд улюбленого брата», де геніальний німецький композитор не лише використав циклічну форму, що стало по суті зразком старовинної багаточастинної сонати, але й наповнив кожен її частину конкретним сюжетом, надавши людству одним із ранніх зразків інструментального програмного твору (Marshall, 1972).

У XVIII столітті, з розвитком клавірного мистецтва, капричіо продовжує існувати в творчості таких майстрів, як Д. Скарлатті та К.Ф.Е. Бах, де воно часто зближується із сонатною формою, зберігаючи, однак, риси імпровізаційності та емоційної безпосередності. Незважаючи на те, що дане дослідження зосереджене на музиці, неможливо оминати паралельне існування жанру капричіо у візуальному мистецтві, оскільки це дозволяє глибше зрозуміти єдність естетичних принципів різних видів мистецтва. У живописі, зокрема майстрів венеційської школи XVIII століття Дж. Каналетто, Ф. Гварді та ін., капричіо визначається як фантазійний архітектурний пейзаж, де реальні будівлі та вигадані руїни поєднуються в єдиному, часто меланхолійному, образі (Levey, 1994).

Подібно до музичних капричіо, де композитор був вільний від формальних обмежень, художник звільнявся від топографічної достовірності, керуючись лише власною фантазією. Ця паралель підкреслює, що основою жанру в обох видах мистецтва є творча свобода та уява, що виходить за межі об'єктивної реальності. Драматичні гравюри Дж.Б. Піранезі з серії «*Carceri d'invenzione*» [«Уявні в'язниці»] (1750) є, мабуть, найяскравішим прикладом «капризного» мислення, що досягає масштабів космічної метафори (Wilton-Ely, 1978).

Значно менш затребуваним капричіо було в епоху класицизму, оскільки вільна природа жанру «виявилася мало застосовною в руслі переконань про

розумність Буття, гармонійності людської натури, єдності *emotio* та *ratio* – основних ідей класицизму» (Агішева, 2007: 143).

Проте найбільший розквіт та радикальну трансформацію жанр *капрічіо* зазнав у епоху музичного романтизму, де він перетворюється на ліричний або програмний зразок свободи та натхнення, символ творчого імпульсу, протилежний академічному порядку. З одного боку, він став синонімом нестриманої віртуозності, про що свідчать «24 каприси для скрипки соло» Н. Паганіні. Ці твори є не просто технічними вправами, а виразом нового, романтичного ідеалу музиканта-віртуоза, чия творча індивідуальність постає через складність та експресію (Seidl, 2011).

Епоха романтизму стала «золотою добою» для фортепіанного *капрічіо* Ф. Мендельсона (ор. 16, ор. 33), Й. Брамса (ор. 76, ор. 116) та ін. стало ідеальним інструментом для фіксації швидкоплинних психологічних станів. Головною метою фортепіанних романтичних *капрічіо* було створення ілюзії імпровізації – фіксація на папері музичної думки так, ніби вона народжується безпосередньо під пальцями піаніста в момент виконання.

*Капрічіо* також стало уособленням стихії блискучої віртуозності великих концертних творів («Блискуче *капрічіо*» для фортепіано з оркестром Ф. Мендельсона (1832), «Інтродукція і рондо-капрічіозо» для скрипки з оркестром К. Сен-Санса (1886)), а також набуває яскраво вираженої національно-живописної забарвлення («Італійське *капрічіо*» для оркестру П. Чайковського (1880), «Арабське *капрічіо*» К. Сен-Санса (1887) для флейти, гобою, кларнету і фортепіано) перетворюють жанр на барвисту звукову картину, де «примха» проявляється у вільному коментуванні фольклорних тем.

У XX столітті *капрічіо* набуває нових форм і нового життя як стилістичний принцип (Walsh, 2006). У неокласицизмі «капрізність» перетворюється на одну з центральних категорій музичного мислення, символізуючи свободу авторської волі та експеримент. У «*Капрічіо*» для фортепіано з оркестром І. Стравінського жанр втрачає значення усталеної форми, слугує маркером іронічного, грайливого діалогу з музичною традицією

минулого. Такі композитори, як С. Прокоф'єв (цикл фортепіанних п'єс ор.12), Д. Мійо (3 Рег-капричіо), І.Альбеніс («Каталонське капричіо») та ін. використовують його для позначення творів, що поєднують несподіваність форми, гостроту гармоній, принципу колажності, та моторність ритмів. Сучасні композитори іноді поверталися до назви Капричіо як натяку на «лабораторію» вільної фантазії, де можна «пограти стилями», в результаті чого жанрова назва капричіо стала метафоричним «маркером» свободи, а не строгою формою.

Капричіо перестає бути стійким жанровим терміном, але його стилістика – «примхливість», ексцентричність, непередбачуваність – стає структурним принципом модерністської музики. Якщо в епоху романтизму «примха» розумілася виключно як емоційний, індивідуалістичний порив, то після Другої світової війни західна музична парадигма зазнала радикальних змін. П. Гріффітс (2011), визнаний спеціаліст з повоєнної музики, зазначає, що 1945 рік став точкою радикального розриву з минулим, коли замість емоційного самовираження, характерного для романтизму, композитори зосередилися на «радикальному оновленні» самого матеріалу звуку, що повністю змінило ставлення до віртуозності та форми (Griffiths, 2011).

У другій половині XX століття західне капричіо та споріднені з ним жанри вільної віртуозної мініатюри еволюціонують від емоційної спонтанності до інтелектуальної гри, концептуального конструювання та філософської деконструкції (Taruskin, 2009). «Каприз» композитора тепер полягає не в раптовій зміні настрою, а в маніпуляції самою матерією звуку, історичною пам'яттю та межами фізичних можливостей виконавця. Ця еволюція найяскравіше простежується крізь три ключові тенденції західного авангарду та постмодерну: тотальний контроль, деконструкцію та цитатну гру (Brindle, 1987).

У парадигмі повоєнного європейського авангарду ідея імпровізаційної свободи, притаманна капричіо, зіткнулася з естетикою тотального серіалізму. П. Булез, хоча й не залишив у своєму сольному фортепіанному доробку творів

із прямою назвою «Капричіо», проте активно звертався до цього жанру як диригент, виконуючи капричіо І. Стравінського та Л. Яначека (Jameux, 1990). У фортепіанних творах П. Булеза, таких як *Incises*, ми спостерігаємо феномен «контрольованого капризу» (Griffiths, 2011). Композитор створює музику, яка на слух сприймається як абсолютно вільна, рапсодична, імпровізаційна, але на рівні партитури вона підпорядкована найжорсткішому математичному розрахунку. Віртуозність тут втрачає свій романтичний пафос і стає інструментом акустичного дослідження резонансу фортепіано. «Примха» П. Булеза – це інтелектуальний спалах, де кожна нота, тривалість і динамічний нюанс є частиною складної матриці (Там само).

У творчості британського композитора Браяна Ферніхоу жанр капричіо трансформується у простір екстремальної інформаційної щільності (Courtot, 2009). Показовим є його звернення до жанру у творі для органу *Sieben Sterne*, де присутні частини *Verse-Capriccio* I та II, а також у фортепіанному циклі *Lemma-Icon-Epigram* (Fitch, 2014). Б. Ферніхоу доводить ідею віртуозності до межі людських можливостей. Тому його капричіо є екзистенційною боротьбою виконавця з текстом, що перенасичений поліритмією, мікродинамікою та деталізованою артикуляцією (Feller, 1994). Спонтанність виникає не з емоції, а з неминучих мікро-відхилень, які робить піаніст, намагаючись виконати фізично неможливе завдання. Таким чином, західне капричіо кінця XX століття перетворює імпровізаційність на побічний ефект надконтролю (Kramer, 2002).

Інший вектор трансформації жанру пов'язаний із театралізацією та деконструкцією музичного матеріалу (Vogue, 2014). Італійський авангардист Сільвано Буссотті використовує жанр капричіо для руйнування традиційних уявлень про фортепіанну фактуру (Ulman, 1996). Його твір «Bartyk-Busoni: Capriccio di 34 Mikrokosmos» (1995) є блискучим прикладом постмодерністської деконструкції. С. Буссотті бере за основу дидактичний матеріал п'єси з «Мікрокосмосу» Б. Бартока і, пропускаючи його крізь призму транскрипторської традиції Ф. Бузоні, створює абсолютно новий, химерний

звуковий ландшафт (Freund, 2025). Капричіо тут виступає як мета-жанр: композитор «капризує» не власними мелодіями, а чужими текстами, розрізаючи їх, накладаючи один на одний та застосовуючи елементи графічної нотації. Мартін Жост, яка здійснила запис цього твору, стає його співтворцем, інтерпретуючи візуальні символи С. Буссотті (Bussotti, 1995).

Ще більш радикальний підхід до історичного матеріалу демонструє британський композитор Майкл Фінніссі, творчість якого характеризується унікальним поєднанням екстремальної складності та полістилістики (Расе, 2019). М. Фінніссі часто використовує термін «капричіо» як вказівку на характер виконання, наприклад, – *a capriccio e sotto voce* у його *Extra Goldbergs №8*, де він деконструює музику Й. С. Баха (Там само). Для Фінніссі жанр вільної мініатюри — це лабораторія, де історичні класичні гармонії переосмислюються митцем, перетворюючись на своєрідне «звукове капричіо» (Beaudoin, 2021). Його фортепіанна фактура в таких творах рясніє кластерами, глісандо та нерегулярними ритмічними групами. Капричіо у Фінніссі – це акт любові до минулого, який виражається через його безжальну, але захоплену руйнацію (Там само).

Нарешті, третій вектор еволюції західного капричіо у другій половині ХХ століття – це постмодерністська гра з аудиторією, найяскравіше представлена у творчості американського композитора Джона Корільяно. Хоча його найвідоміше капричіо «The Red Violin Caprices» написано для скрипки, його підхід до вільної фортепіанної форми ідеально ілюструє трансформацію жанру (Yang Xinyu, 2019). Для Дж. Корільяно «каприз» полягає у вільному, не обмеженому догмами авангарду, переміщенні між епохами.

У «Fantasia on an Ostinato» для фортепіано композитор бере за основу знамениту тему з Сьомої симфонії Л. ван Бетховена і занурює її у середовище мінімалізму та пізньоромантичної віртуозності (Реррег, 2024). Фортепіанна фактура тут повертається до лістівського розмаху, але слугує іншим цілям: не демонстрації геніальності індивіда, а створенню кінематографічного, просторового ефекту. Постмодерне капричіо Дж. Корільяно відмовляється від

лінійної розповіді, пропонуючи колаж, іронію, але водночас воно глибоко комунікативне. Композитор повертає жанру його первісну привабливість для слухача, але робить це через інтелектуальну гру впізнаваними символами (Tuinenga, 2010).

Підсумовуючи еволюцію західного фортепіанного капричіо у другій половині XX століття, можна констатувати, що жанр пройшов шлях глибокої концептуалізації. Від романтичної ілюзії імпровізації він рушив у бік тотального структуралізму (Булєз), екстремальної інформаційної перенасиченості (Ферніхоу), театралізованої деконструкції (Буссотті), гармонічного розщеплення (Фінніссі) та постмодерної цитатної гри (Корільяно). Західна парадигма перетворила капричіо на інтелектуальний полігон, де головним об'єктом «примхи» стала сама історія музики та межі виконавського апарату.

Проведений аналіз європейської традиції капричіо неминуче порушує питання про його «відлуння» в музичних культурах, що розвивалися поза межами Європи. Сучасна китайська музична культура з кінця XIX століття інтенсивно вбирала в себе європейські академічні жанри форми, які у XX столітті отримали «новий звуковий вигляд в наслідок різноманітного перетворення народної традиції» (Хуан Чжулін, 2009: 12). Це «перетворення» пропонує для дослідників широке і плідне поле діяльності. Історичні витoki старовинних музичних жанрів китайської традиційної музики полягають, з одного боку у імпровізаційній практиці музикування на струнних інструментах *цин* та *гуцин*, з іншого, – у розвитку народно-пісенної та танцювальної творчості.

Саме на цьому тлі рецепція жанру капричіо в китайській фортепіанній музиці XX–XXI століть виглядає особливо контрастною та самотньою. Прямого жанрового аналога капричіо в класичній китайській музиці не існує. Однак, його дух – імпровізаційність, свобода викладу, емоційна безпосередність – знайшли своє втілення в самій площині музичного мислення, зокрема, в традиції сольних інструментальних імпровізацій та в практиці

варіювання мелодій. У сучасному китайському музичному мистецтві ознаки каприччозності можна знайти у таких явищах, як *гуо юе* 国乐 (*guo yue*)<sup>3</sup> «китайська традиційна музика» та *чжонгуо фен* 中国风 (*zhongguo feng*)<sup>4</sup> «китайський стиль», де поєднуються традиційна мелодика з сучасними аранжувальними прийомами, що часто надає музиці характер фантазійності та декоративної виразності.

У китайському музикознавстві для позначення творів, близьких до європейських капричіо, рапсодій та фантазій найчастіше використовують термін *суйсянцю* 随想曲 (*sunxiǎngqǔ*)<sup>5</sup> (随想曲. [Capriccio], *Baidu.com*), який за своїм визначенням майже точно відтворює європейське визначення каприччіо. Буквальний переклад складових *суйсянцю* означає: 随 (*sun*) – «слідувати, супроводжувати, бути вільним»; 想 (*xiǎng*) – «думка, ідея, роздум»; 曲 (*qǔ*) – «мелодія, пісня, музична п'єса». Разом дані поняття можна трактувати як «плавна мелодія-думка», «вільна музична фантазія» або «імпровізаційна п'єса» – музичний жанр вільної форми, що надає композитору велику свободу, фантазію, необмеженість тематизму, форми, всередині якої можуть бути несподівані переходи (там само). У музичному контексті це визначення в європейській традиції найближче до *капричіо* (*capriccio*) та *фантазії* (*fantasia*). Другий термін *куан сянгті* 狂想曲 (*kuángxiǎngqǔ*)<sup>6</sup> – «бурхлива, нестямна мелодія-думка» виступає як аналог європейського поняття *рапсодія* (*rhapsody*). Це визначення також часто перекладають як «фантазія» або «каприз».

В сучасній китайській композиторській практиці *суйсянцю* зазвичай використовується для поєднання вільної, фантазійної форми з мелодіями та

<sup>3</sup> 国乐. [guó yuè] Baidu.com <https://baike.baidu.com/item/%E5%9B%BD%E4%B9%90/2111769>

<sup>4</sup> 中国风. [Zhōngguó fēng] Baidu.com <https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E9%A3%8E/24529>

<sup>5</sup> 随想曲. [Capriccio]. Baidu.com <https://baike.baidu.com/item/%E9%9A%8F%E6%83%B3%E6%9B%B2/508810>

<sup>6</sup> 狂想曲. [Rhapsody]. Baidu.com <https://baike.baidu.com/item/%E7%8B%82%E6%83%B3%E6%9B%B2/7148493>

ритмами китайського фольклору. На відміну від сонати або фуги цей жанр не має суворо фіксованої структури. Композитори керується власною фантазією, тому їх твори часто справляють враження імпровізації, миттєвого творчого пориву.

*Суйсянцю* може поєднувати швидкі, віртуозні розділи з ліричними та медитативними епізодами. Часто твори мають певний образний або навіть сюжетний підтекст, можуть бути пов'язані з поезією, природою або народними легендами. Таким чином, ключовими ознаками жанрової стилістики *суйсянцю* виступають: вільна форма, імпровізаційність, наявність емоційних контрастів між розділами, програмність, національний колорит.

Найбільш яскраві приклади асиміляції принципів капричіо виявляються не в творах під західною назвою, а в композиціях, зазначених як *суйсянцю* (隨想曲). Не зважаючи на те, що в наукових оглядах такі твори рідко аналізуються саме через призму європейського капричіо (Ван Цзяньмін, 2014: 30), їх стилістика – експресивність, технічна складність, вільне трактування форми – робить їх найбільш точним втіленням «капризного» духу в китайському академічному мистецтві. Таким твором стала «Рапсодія на тему опери Циньцян» для оркестру традиційних китайських інструментів, написана 1958 року композиторами Чжао Чженьсяо та Лу Жіжуном.

Оркестрова «Рапсодія» на основі мелодій *Циньцян*<sup>7</sup> зі вступу, п'яти різнохарактерних частин та коди є типовою циклічною формою, що відбиває особливості стилю оперної мелодії з хлопаками (Чень Юлінь, 2025), демонструє вільну структуру побудови, що «повною мірою розкриває виразну силу *арху* у вигляді розуміння і емоцій, закладених музикою» (там само).

У «Рапсодії» органічно віддзеркалені виразні особливості опери Циньцян із багатою мелодійністю, а також зберігається специфічне чергування рухливих і повільних епізодів. Ладогармонічна основа музики ґрунтується на

<sup>7</sup> Пізніше композицію переклали для арху. У 2010 році також з'явилася хорова версія твору - «Циньцянської рапсодії на тему Да Цинь Чуань» на слова Ши Гана (Чень Юлінь, 2025).

основі семитонового пентатонного ладу північно-західного регіону Китаю. Мелодія прикрашена характерними для оперного виконання мелізматикою та глісандо, «переливчастими» змінами «гіркого» (з підвищеним четвертим ступенем) та «радісного» тону (знижений сьомий ступінь) протягом усього твору.

Отже, структуру твору можна представити таким чином: 序奏—慢板—快板—小快板—华彩—终曲 – «Вступ – Повільна частина – Швидка частина – Менш швидка частина – Віртуозна каденція (华彩) – Фінал». Вона демонструє вражаючу подібність до формальної логіки романтичного капричіо: контрастні розділи, наявність віртуозної каденції, що імітує імпровізацію, загальна свобода у поводженні з музичним часом. Це свідчить про те, що китайські композитори інтуїтивно відтворили сам структурний архетип жанру, наповнивши його національною ладо-інтонаційністю.

Подібний підхід можна також спостерігати, наприклад, у творчості відомого сучасного композитора як Ван Цзяньміна (王建民), чиї досягнення в сфері китайської інструментальної музики сьогодні вельми відомі. Зокрема, його п'ять Рапсодій для *арху*, що створювалися з 1988 по 2019 роки, «незмінно привертають увагу виконавців на *арху* і музикознавців» (Лі Чуаньсін, 2023). Творчі погляди, естетичні принципи та задуми, які майстер втілює у своїх композиціях, ґрунтуються на національному філософському принципі «гармонія у різноманітті» (和而不同), що походить з ідей Конфуція про «благородну людину, що досягає гармонії, але не є єдиноюдушною» (Чжан Вей Чхун, 2011: 47), які викладені у літературному пам'ятнику «Бесіди і судження» «论语» («Луен Юй») (Чжан Вей Чхун, 2011).

Даний принцип став основою для розвитку творчих ідей Ван Цзяньміна про «елегантність та популярність, співіснування китайських та західних елементів» (Лі Чуаньсін, 2023). Це дозволяє рапсодіям для *арху* «залишатися вірними своїй суті, незважаючи на численні зміни» (там само), що стало

вагомою причиною оновлення та «процвітання циклу рапсодій» (там само), швидко завоювали визнання виконавців, слухачів та музичних критиків. Кожна з п'єс відрізняється унікальною музичною мовою та технікою виконання, поєднанням китайської мелодики, віртуозної свободи та західних композиційних принципів на традиційному китайському інструменті.

В китайській музиці існують також існують капричіо в його «класичній» європейській формі. Вони відзначені яскравою виразною віртуозністю, імпровізаційними каденціями та структурною свободою, мають назву, яка відповідає західному терміну «Capriccio». Серед таких творів назовемо концерт для фортепіано з оркестром «Yunnan Capriccio» (2006) Чен Мучена. Твір пов'язаний з фольклором провінції Юньнань, що надає музиці колориту, характерності та включає вільні переходи, темпові коливання, мелодійні імпровізації.

Іншим прикладом може слугувати твір «China Western Part Capriccio» для західного оркестру (2007) Лі Веньпіна. Сама назва свідчить про наміри композитора створити яскравий, живий твір хоча і без дотримання західним канонам, але заснований на вільній імпровізаційній основі. Дана композиція виявилася дуже популярною в різних перекладеннях, найбільш відомою з яких стала «Western China Capriccio Huang» для ансамблю традиційних китайських інструментів Zhengyu & Zhou Wang.

Дану тему продовжує сольна композиція для *гуджена* «Capriccio in the Western Regions» (1996) Ван Цзяньміна, заснована на музиці Сіньцзяну, де використовуються сучасні композиторські прийоми, складний ритм, різноманітна динаміка та емоційні контрасти. Перелічені композиції для різного складу інструментів, безсумнівно, успадковують програмність та національно-живописний характер, властивий оркестровим капричіо XIX століття. Однак їх структура часто більш описова та сюїтна, ніж капризна у власному значенні; акцент зміщений на створення звукового образу регіону (Юньнані, Західного Китаю), а не на демонстрацію індивідуальної віртуозності соліста чи раптові формальні контрасти.

В китайській фортепіанній музиці також є твори із жанровим ім'ям капричіо: вони зустрічаються у творчості Сан Тонга, Го Цзужуна, Чу Ванхуа, Цзо Хуаньюаня, Ян Шуанчжі, Ван Цзянчжуна та ін. Капричіо для фортепіано, створене у 1960 році видатним китайським теоретиком і композитором Сан Тонгом, стало першим зразком подібного роду, в якому поєдналися сучасні традиції з китайською національною мовою.

Структура композиції більше нагадує сонатну форму, на відмінність від найбільш уживаної тричастинної форми каприсів. Однак різноманітний тематичний матеріал не має чітких тональних співвідношень, збагачений вільним трактуванням, він відрізняється від традиційної сонатної схеми. Акордова фактура заснована на пентатонівій гармонії, що має взаємозворотність вертикалі та горизонталі ладу. Ритміка збагачена синкопами, перемінним розміром.

У тому ж році ще один відомий китайський композитор та музичний педагог – Го Цзужун написав Капричіо для фортепіано. Тематизм твору спирається на традиції народного мистецтва Фуцзяня – чжанчжоуське *цзіньге* (Чжоу Сян, 2018). Разом з тим композитор застосував засоби сучасної музичної мови, техніку розширеної тональності, сучасні методи організації звукової вертикалі. Капричіо має форму варіацій з елементами трьохчастинності: перша частина – тема і перша варіація, середня частина – друга і третя варіації, реприза – четверта варіація.

У 1978 році композитор Чу Ванхуа створив «Сінцзянське капричіо», засноване на народних мелодіях та традиціях інструментальної народної музики. Даний твір, так само, як й інші композиції цього митця, яскраво підкреслює імпровізаційний характер його композиторського мислення. Композитор часто подорожував до віддалених районів Китаю, щоб зібрати оригінальні народні пісні та танці. Потім він поєднав ці народні елементи із західними композиційними прийомами у своїх фортепіанних творах. У Капричіо втілено автентичну атмосферу місцевого регіону Сінцзян: його природний простір, народні пісні, ритми уйгурських танців, елементи

темброво-інтонаційної та гармонічної виразності, побудовані на синтезі китайської та арабської культури.

Чу Ванхуа значною мірою реалізував виразові можливості фортепіано як багатоголосного, різнотембрового інструменту та яскраво відобразив дане явище у багатоскладовій фактурі «Сіньцзянського капричіо». Композитор надав перевагу жанру через його відносно вільну структуру музики, що може надати виконавцям вільний простір для самовираження та багату уяву.

Серед «Капричіо», що з'явилися у ХХІ столітті, назвемо твір відомого китайського композитора і піаніста Ван Цзяньчжуна, автора багатьох дуже популярних в Китаї творів. «Капричіо» (2012), написане на замовлення Шостого Шанхайського міжнародного молодіжного конкурсу піаністів, стало останнім твором митця. На відміну від попередніх авторів, Ван Цзяньчжун тут практично не демонструє жодних «аутентичних» або «традиційних» мелодій китайського фольклору з його насиченим колоритом.

«Капричіо» стало «рідкісним шедевром китайської фортепіанної музики» (Чжен Яо, 2020: 146), що має важливе значення для сучасної національної фортепіанної творчості у досягненні високої єдності художньої, технічної, та естетичної якості. Твір написаний в вільній сонатній формі, де елементи китайської народної музики інтегрували у західноєвропейські техніки письма. Сам композитор в одному зі своїх інтерв'ю згадував, що «творчість повинна зберігати національний стиль, національну мову, він сподівався, що китайський колорит, атмосфера, характеристика звуковисотності, художній образ тощо можуть бути відображені у відносно нових методах» (цит за: Чжен Яо, 2020: 151).

## **1.2. Досвід вивчення жанру фортепіанного капричіо у дослідженнях китайських музикознавців**

Дослідження китайської фортепіанної музики ХХ–ХХІ століть у сучасному музикознавстві розгортається у кількох магістральних напрямках,

проте жанр капричіо досі залишався на периферії теоретичного осмислення. Аналіз наукової літератури дозволяє виокремити низку праць, які, хоч і не присвячені капричіо безпосередньо, формують необхідний методологічний фундамент для даного дослідження та свідчать про унікальний шлях трансформації цього жанру в китайській музичній культурі.

Розуміння специфіки китайського капричіо неможливе без урахування історико-політичного клімату другої половини XX століття. Фундаментальна монографія Річарда Крауса «*Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*» (Kraus, 1989) розкриває складну історію побутування фортепіано в Китаї, інструмента, який тривалий час вважався символом «буржуазної» західної культури. У періоди жорсткого ідеологічного тиску використання вільних, «формалістичних» жанрів було ризикованим.

Саме в цьому контексті надзвичайної актуальності набуває дослідження С. Ке та співавторів (Ke X. et al., 2021), присвячене фортепіанним баладам часів Культурної революції. Автори вводять концепт «уявного ескапізму від жорстокої реальності»<sup>8</sup> (Ke X. et al., 2021: 162), доводячи, що за класичними музичними структурами композитори приховували політичну амбівалентність, тривогу та пригніченість. Ця теза ідеально екстраполюється на жанр капричіо. Як ми стверджуємо у нашому дослідженні, капричіо стало формою не політичного, а екзистенційного опору. Звертаючись до нейтральних пейзажних замальовок або маскуючи твори під обробки народних мелодій композитори відстоювали право на інтимний, невідконтрольний державі внутрішній світ.

Внутрішня еміграція митців закономірно призвела до пошуку опору у класичній поезії та філософії. Процес адаптації західних гармонічних і формотворчих моделей до китайського національного мислення ґрунтовно висвітлено у статті Кан Ле (Kang Le, 2009). Проте глибший, філософський

---

<sup>8</sup> Мовою оригіналу: «*imaginary escapism from the brutal reality*» (Ke X. et al., 2021: 162)

вимір цієї адаптації розкривається у дисертаційному дослідженні Лі Сяоле (Li Xiaole, 2003). Аналізуючи фортепіанну музику, дослідниця детально розглядає вплив даоського ідеалу *цзижань* (自然, природність, спонтанність) та принципу *сюй-ши* (虚实, порожнеча і наповненість). У контексті нашої роботи ці категорії стають ключовими критеріями аналізу капричіо: імпровізаційна свобода та непередбачуваність жанру виступають вищим проявом *цзижань*, а віртуозні пасажі, що різко змінюються дзвінками паузами, є звуковою візуалізацією *сюй-ши*.

Не менш важливим є дослідження Ван Шуцянь (2020), яке пов'язує сучасну китайську фортепіанну музику з естетикою музики інтелектуалів (вчених) та стародавньою поезією. Автор зосереджується на категорії *йцзін* (意境) – створенні художньої ідеї-атмосфери. Це підтверджує тезу про те, що китайське капричіо майже ніколи не є суто технічною п'єсою, воно створює емоційно-філософський «пейзаж душі», перетворюючись на «поезію у звуках» (Ван Шуцянь, 2020: 140), де образи слідує за асоціативною, а не наративною логікою.

Звернемося до наукових джерел, присвячених безпосереднього аналізу творчості китайських композиторів, що створили фортепіанній капричіо. Історико-стилістичний контекст творчості Сан Тонга, Ван Цзяньчжуна та Чу Ванхуа зафіксовано у фундаментальній антології під редакцією Тонг Даоцзіня «*100 Years of Chinese Piano Music*» (Tong Daojin, 2015).

Специфіка програмності та фольклорні витоки у фортепіанних п'єсах Ван Цзяньчжуна докладно проаналізовані у статті Сун Мейсюань (2022), що дає підстави для аналізу його творів крізь призму стилізації народної музики. Своєю чергою, магістерська дисертація Лянь Кайкай (Lian Kaikai, 2022) розкриває композиторські концепції Чу Ванхуа, акцентуючи увагу на використанні ним вільних форм та інтеграції елементів народної музики у фортепіанну тканину.

Дослідження процесів трансформації західного жанру капричіо в

китайській фортепіанній музиці XX–XXI століть здебільшого спирається на праці сучасних китайських музикознавців. Аналіз наукового дискурсу дозволяє виокремити кілька ключових етапів еволюції цього жанру – від ранніх політональних експериментів до масштабної симфонізації.

Початковий етап адаптації жанру капричіо в китайській музиці нерозривно пов'язаний із творчістю Сан Тонга. В сучасному музикознавстві «Капричіо» (1959) Сан Тонга або залишається в тіні фундаментальної теоретичної спадщини митця, або розглядається фрагментарно, переважно крізь призму фольклорної стилізації. Справжній масштаб «Капричіо», закладена в ньому художня ідея автора – залишаються недостатньо розкритими. Відтак, виникає нагальна потреба у комплексному дослідженні трансформації жанру капричіо у фортепіанній творчості Сан Тонга.

На сьогодні в китайському музикознавстві накопичений значний масив аналітичних даних, що висвітлюють багатогранну творчість Сан Тонга, в тому числі, його «Капричіо» для фортепіано. Історичний контекст створення п'єси аналізує Хань Сюєбін (2018; 2019), концепцію «туманності» (*менлун*) переконливо доводить у своєму дослідженні Пен Шоцін (2017).

Структурні особливості твору, зокрема принцип деконструкції сонатної форми в «Капричіо», розглядають Чень Лінь (2012) та Ван Міньцзюй (2021). Специфіка гармонічної мови та політональності стала предметом вивчення Ню Ї (2018), окремі питання виконавського втілення метроритмічної свободи, диференціації фактурних шарів вивчаються у працях Фу Хаосі (2015) та Чжу Юйтін (2020). Принципів звуковисотної організації музики Сан Тонга розглянуто у статті Чжу Фендайцзяо (2025), але дослідниця не аналізує фортепіанне «Капричіо», зосереджуючись на камерно-вокальній музиці митця.

Таким чином, незважаючи на наявність вищеназваних праць, можна констатувати, що у науковому дискурсі бракує цілісного музикознавчого дослідження «Капричіо» Сан Тонга в аспекті трактування жанру та його докорінної онтологічної трансформації, де даний твір представлений як екзистенційне висловлювання автора. Важливим підґрунтям для дослідження

цього процесу є стаття Ван Міньцзюя «Аналіз “винахідливості” у фортепіанному творі Сан Тонга “Капричіо”» (2021). Автор переконливо доводить, що звернення композитора до нерегламентованої форми капричіо у 1960 році було свідомим кроком, спрямованим на подолання жорстких рамок класичного сонатного алегро (Ван Міньцзюй, 2021: 137). Це дослідження підкріплює концепцію щодо ролі капричіо як «експериментального майданчика» (Там само) для китайських митців.

Як зазначає Ван Міньцзюй, «використання жанру капричіо дозволило Сан Тонгу органічно синтезувати лінійну політональність із пентатонікою. Відмова від суворої репризності на користь наскрізного розвитку дала змогу розкрити імпровізаційну природу тибетського фольклору, перетворивши західну форму на гнучкий інструмент національного висловлювання» (Ван Міньцзюй, 2021: 136).

Розвиваючи цю думку, дослідник вказує на глибинний естетичний вимір такої структурної свободи, знаходячи в ній втілення даоської діалектики, оскільки «уся середня частина здебільшого є вираженням ліричних почуттів, що кардинально відрізняється від попереднього скерцозного, танцювального музичного стилю, утворюючи чіткий і очевидний контраст між “рухом” (动) і “спокоєм” (静)» (Ван Міньцзюй, 2021: 139). Композитор прагнув «розбити традиційні концепції» (Там само), вільно та невимушено поводячись із загальним метром.

Свобода від жорстких європейських схем на макрорівні детально розглядається у праці Чень Ліня «Взаємопроникнення традиційності, сучасності та національної специфіки» (Чень Лінь, 2012). Дослідник обґрунтовує, що відмова від драматургічної конфліктності на користь вільного розгортання матеріалу є визначальною ознакою китайської трансформації жанру капричіо. Це підтверджується тим, що композитор «у побудові твору використав вільну сонатну форму, а не складну тричастинну, що застосовується у традиційних капричіо» (Чень Лінь, 2012: 114). Сан Тонг через

вільну форму поєднав різноманітні музичні образи, «зробивши так, що сучасні композиторські техніки в цьому творі присутні всюди» (Там само).

На рівні музичної мови така композиторська свобода проявляється у специфіці метричної та ритмічної організації, яку досліджує у своїй дисертації Фу Хаосі (2015). Його аналіз підтверджує тезу про те, що «західна капризність» переосмислюється китайськими митцями через категорію природності (*цзижань*). Оцінюючи метричну мінливість у творі Санг Тонга, Фу Хаосі характеризує її як «нерегулярне чергування простих метрів робить акценти непередбачуваними та такими, що не піддаються прорахунку, що має спільну чудову природу із такою рисою національної музики, як її нерегулярність та вільність» (Фу Хаосі, 2015: 24).

Руйнування класичної раціональності поширюється і на гармонічну мову. У статті Нью Ї (2018) акцентується увага на тому, як європейська функціональність акордів підпорядковується китайській колористиці та звукопису. Автор відзначає, що використання таких складних багатозвучних акордів «послаблює класичну функціональність гармонії та посилює її особливе колористичне відчуття, передаючи специфічний національний настрій та чарівність *юньвей* (韵味)» (Нью Ї, 2018: 202).

Те, як саме цей національний колорит і художня атмосфера (*йцзін*) втілюються у безпосередньому звучанні, є предметом виконавського дослідження Чжу Юйтін (2020). Аналізуючи градації *pp* та специфіку туше у «Каприччіо» Сан Тонга, дослідниця фіксує явище ірраціональної розмитості (*менлун*), яке ми розглядаємо як один із маркерів ескапізму як занурення у вигаданий світ, фантазування. Вона зазначає, що у «Каприччіо» творчість Сан Тонга «вирвалася з кайданів жорстких рамок і почала рухатися в напрямку більш глибинних пошуків. У музичному вираженні він повною мірою і беззастережно розкрив ті емоції, які прагнув передати» (Чжу Юйтін, 2020: 30). Авторка підсумовує, що «Каприччіо» є одним із «репрезентативних творів цього етапу, і властиве йому відчуття туманності *менлун гань* (朦胧感) є

втіленням цього творчого успіху» (Там само).

Пояснення причин звернення до цієї «туманності» та занурення в інтимно-ліричний світ дає історико-соціологічне дослідження Пен Шоцін (2017). Її магістерська дисертація є ключовою для розуміння капричіо як форми екзистенційного спротиву. Розглядаючи створення твору в умовах політичного тиску 1959 року, Пен Шоцін підтверджує думку про те, що жанр капричіо виконував функцію «маски», зокрема, ховаючись за обробкою тибетських тем, дозволяючи композитору зберегти внутрішню автономію. Дослідниця підкреслює, що попередні фортепіанні твори Сан Тона належали до програмної музики, їх творчі інтенції та образи мали чітку спрямованість. А от у «Каприччіо» музичний образ «несе в собі певну туманність та невизначеність, хоча й має вектор. <...> У музичному вираженні він вичерпно репрезентує у звуках свою відносно вільну мистецьку свідомість» (Пен Шоцін, 2017: 36).

Таким чином, огляд китайської музикознавчої літератури переконливо свідчить, що «Каприччіо» Сан Тона розглядається не просто як віртуозна концертна п'єса, а як складний інтелектуально-філософський феномен. Звільнення від структурної заданості, імпровізаційність та занурення у категорію *менлун* стали для композитора інструментами не лише стилістичного пошуку, а й духовного ескапізму в епоху тотальної ідеологізації мистецтва.

У контексті дослідження китайського фортепіанного капричіо XX–XXI століть творчість композитора Чу Ванхуа посідає особливе місце, репрезентуючи етап зрілої адаптації західної жанрової моделі до потреб національного філософсько-естетичного висловлювання. Аналіз сучасного китайського музикознавчого дискурсу свідчить про глибокий інтерес дослідників до його творчості, зокрема до знакових творів «Сіньцзянське капричіо» та «Каприччозна сюїта – Звуки Лін'їнь». Наявна джерельна база дозволяє ознайомитися з авторською концепцією та філософією жанру.

Фортепіанна творчість Чу Ванхуа неодноразово висвітлювалися в

працях низки дослідників. Історико-біографічний контекст та питання стилю розглядаються у роботах Бай Є (2014), Хуан Хайлань (2016), Жуань Юань (2018). V. Li (2005), Го Шаньшань (2006) та Фан Лу (2017) присвятили свої праці особливостям тембрового колориту фортепіанної музики Чу Ванхуа. Різні аспекти структурно-семантичного та виконавського аналізу фортепіанних творів композитора з жанровим ім'ям «капричіо» представлені у дослідженнях Лі Лібей (2012), Чень Лей (2014), Жень Цзін (2020), Цінь Ліпін (2020), Чжао Цзюань (2021), Шан Хаоран (2021), Чжан Лейлей (2022), Тао Дан (2022) та Дун Сяочень (2024). Незважаючи на солідну кількість наукових розвідок, виникає необхідність в оцінці та узагальненні даних спостережень.

Дослідники Го Шаньшань (2006) та Хуан Хайлань (2016) акцентують увагу на тому, як Чу Ванхуа використовує форму капричіо для створення колориту музики національних меншин. Го Шаньшань (2006) зазначає, що композитор свідомо імітує звучання традиційних інструментів барабана *дан* та струнного *равана* через специфічні піаністичні прийоми, зокрема, використання збільшених секунд та синкопованих ритмів.

Ван Шуцянь (2020) та Чжан Лейлей (2022) доповнюють цю тезу, детально аналізуючи імітаційну природу фортепіанної мови Чу Ванхуа, де західна віртуозність стає інструментом для відтворення тембрової специфіки китайського фольклору. Це підтверджує думку про те, що капричіо в Китаї часто функціонує як «жанр-маска», приховуючи під західною назвою глибинну обробку національного матеріалу.

У цьому контексті особливої актуальності набуває праця Лю Дая «Дослідження націоналізованого стилю фортепіанних транскрипцій Чу Ванхуа» (2022). Дослідник розглядає «Сіньцзянське капричіо» як еталонний приклад того, як західна віртуозність стає «контейнером» для східного мелосу. Ця праця обґрунтовує тезу про те, що імпровізаційність капричіо ідеально збіглася зі специфікою уйгурської музики. Лю Дай зазначає, що у «Сіньцзянському капричіо» Чу Ванхуа «долає прірву між європейською фортепіанною фактурою та традиційним китайським інструментарієм.

Віртуозні пасажі та каденції тут функціонують не як засіб технічної демонстрації, а як спосіб імітації специфічної орнаментики та ритмічної пульсації народних ударних і струнних інструментів Західного краю» (Лю Дай, 2022: 112).

Ознаки капричіо що вказують на домінування вільної форми та віртуозність як мову вираження знаходять підтвердження у працях, присвячених виконавському аналізу. Чень Лей (2014) у своєму дослідженні «вторинної творчості» (二度创作) наголошує, що віртуозність у капричіо Чу Ванхуа не є самоціллю, а «служує засобом передачі безперервного потоку свідомості» (Чень Лей, 2014: 107).

Дослідниця вказує на важливість агогіки, зокрема *rubato*, для створення ефекту імпровізаційності. Дисертаційні дослідження Жень Цзін (2020) та Дун Сяочень (2024) деталізують технічні аспекти цієї віртуозності, наприклад, використання багаторівневої фактури та складних акордів, доводячи, що технічна складність є метафорою мінливості світу та невідконтрольної стихії, що повністю відповідає визначенню «капризності» як методу.

Найбільш відповідними для розкриття філософського контексту та безпосереднього аналізу творчості Чу Ванхуа є праці, що аналізують образну сферу його музики. Цінь Ліпін (2020) у своїй статті розглядає процес переходу від «думки» (想) до художнього «образу» (象) у виконанні «Сіньцзянського капричіо» (Цінь Ліпін, 2020: 89). Цей підхід ідеально корелює з традиційною китайською естетичною категорією художньої ідеї-атмосфери *īyǐn* (意境). Автор доводить, що зміна настроїв у творі є не проявом західного сонатного конфлікту, а розгортанням емоційно-філософського «пейзажу душі» (Там само: 90).

Дослідження Лі Лібей (2012), присвячене «Капричіозна сюїта – Звуки Лін'їнь», розкриває діалог композитора з буддійською філософією та традиційною естетикою. Дослідниця аналізує використання Чу Ванхуа сучасних композиторських технік у поєднанні з пентатонікою для створення

ефекту нереальності ілюзії *сюй-ши* (虚实) (Лі Лібей, 2012: 21). Контраст між щільною акордовою фактурою та прозорими паузами створює той самий простір для сенсу, який є характерним для традиційного китайського живопису сувою, що розгортається. Жуань Юань (2018) у своєму ґрунтовному дослідженні гармонічної мови композитора також підтверджує, що Чу Ванхуа використовує гармонію не лише як функціональний, але й як колористичний засіб, що відповідає даоському принципу природної спонтанності *цзижань* (自然) (Жуань Юань, 2018: 23).

Таким чином, наукові праці китайських музикознавців формують надійну джерельну базу, яка підтверджує, що у творчості Чу Ванхуа жанр капричіо позбавляється західної іронічності та перетворюється на лірико-філософську мініатюру. Відмова від конфліктної драматургії на користь споглядальності, використання віртуозності для створення атмосфери *йцзін* та маскування національного змісту під західною формою роблять його капричіо унікальною лабораторією пошуку китайського національного голосу в музиці XX–XXI століть.

У XXI столітті жанрова парадигма китайського капричіо зазнає суттєвих змін, еволюціонуючи від мініатюри до монументального концертного полотна. Цей перехід проаналізовано у магістерській дисертації Цю Менці «Дослідження композиторського стилю та виконавської техніки у творах Ван Цзяньчжуна “Сцена” та “Капричіо”» (2023). Робота є важливою з точки зору концептуалізації жанру. Аналізуючи пізнє «Капричіо» (2012) Ван Цзяньчжуна, авторка зазначає, що композитор виводить цей жанр «за межі традиційної віртуозної п'єси, розширюючи його до масштабів одностайної квазі-сонати обсягом близько 400 тактів. Зберігаючи зовнішні ознаки імпровізаційності, він застосовує складні штучні лади та філософську глибину висловлювання, що свідчить про перехід жанру від фольклорної замальовки до концептуальної психологічної драми» (Цю Менці, 2023: 28).

Сучасний етап розвитку жанру капричіо, що характеризується

тенденцією до симфонізації, розкривається у дисертаційному дослідженні Сунь Хунао «Музика та виконання фортепіанного концерту Цзян Ваньтуна “Капричіо на тему ‘Келих доброго вина’”» (2023). Ця праця підтверджує думку про вихід капричіо за межі сольного фортепіанного виконавства. Дослідник аналізує інтеграцію джазових гармоній, кластерної техніки та концертуючого принципу змагання соліста з оркестром. Сунь Хунао резюмує: «Твір Цзян Ваньтуна репрезентує новітню віху в історії жанру – “концерт-капричіо”. Тут первинна сіньцзянська тема зазнає радикальної зміни засобами сучасної композиторської техніки. Імпровізаційність капричіо переноситься на рівень оркестрової фактури, створюючи поліфонічний діалог між фортепіано та симфонічним оркестром, де національний колорит розчиняється у глобальному звуковому ландшафті» (Сунь Хунао, 2023: 54).

Отже, осягнення складного, гібридного за своєю природою міжкультурного феномену жанру капричіо у китайській фортепіанній музиці потребує створення відповідної методології. Специфіка жанрової трансформації, естетичних принципів та філософського контексту китайського капричіо ХХ–ХХІ століть вимагає створення системи, що дозволяє диференціювати іманентні, онтологічні властивості жанру, що становлять його незмінне ядро, від тих ознак, які є результатом контекстуальної, соціокультурної та національної адаптації. Для цього жанр капричіо має бути розглянутий як за *сутнісними*, так і за *контекстуально-трансформованими ознаками*.

До сутнісних ознак жанру відносяться ті іманентні характеристики, без яких ідентифікація твору як «капричіо» навіть за умови відсутності цієї дефініції у назві стає неможливою. Це онтологічний фундамент жанру, який китайські композитори не лише зберегли, але й концептуально переосмислили, адаптувавши до власних ментальних та естетичних парадигм.

Однією з найважливіших сутнісних ознак китайського капричіо є свідомо відмова від жорсткого диктату сонатної форми на користь вільного, процесуального розгортання музичної тканини. Західна сонатність, з її

гегельянською діалектикою тези-антитези-синтезу, конфліктною драматургією та обов'язковим тональним підпорядкуванням у репризі, виявилася чужою для традиційного китайського світовідчуття, яке тяжіє до гармонії, циклічності та споглядання.

У китайському капричіо домінує логіка сюїти-фантазії, що спирається не на конфлікт, а на принцип асоціативного зчеплення епізодів. Цей метод формотворення глибоко споріднений із традиційною китайською естетикою візуального мистецтва, зокрема з принципом «розсіяної перспективи» *саньдянь тоуши* (散点透视), притаманним живопису на довгих горизонтальних сувоях. Слухач ніби повільно розгортає сувій, де одна картина плавно або, навпаки, раптово перетікає в іншу, підкоряючись не законам архітектонічної симетрії, а логіці емоційного переживання або поетичної асоціації.

Як зазначає дослідниця Чжоу Сян (2018), аналізуючи «Капричіо на тему “Вершник”» Яна Шуанчжі, композитор свідомо уникає сонатного *allegro*, вибудовуючи п'ятичастинну структуру, де кожен епізод є самостійною замальовкою. Форма тримається не на тональному тяжінні, а на інтонаційних арках та наскрізному розвитку лейтмотивів.

Подібну асоціативну логіку ми спостерігаємо і в «Сюїті-капричіо: Звуки Лін'їнь» Чу Ванхуа. За спостереженнями Лі Лібей (2012), переходи між медитативними роздумами ченця та бурхливими спогадами про мирське життя відбуваються за законами потоку свідомості, де вільна форма стає єдиною можливим вмістилищем для передачі складного психологічного процесу духовного очищення. Таким чином, вільна форма в китайському капричіо – це не ознака композиторської слабкості чи невміння опанувати західні структури, а свідомий естетичний вибір, маніфестація національного типу мислення (Лі Лібей, 2012: 45).

Ще однією важливою сутнісною ознакою є сама категорія «капризності» (*capriccio*), яка в китайському національному контексті трансформується з

галантної виконавської примхи на глибоку філософську категорію. «Капризність» тут виступає як усвідомлений композиторський метод, що полягає у легітимізації непередбачуваності, раптових агогічних, динамічних, фактурних та тембральних зрушень.

У контексті китайської філософії, зокрема, даосизму та «Книги змін» *I - Цзі* постійна мінливість є єдиною константою Всесвіту (Цзю Сюесі, 2006). Відповідно, різкі зміни настроїв у капричіо стають звуковою моделлю цієї космічної мінливості, відображенням непередбачуваності як природних стихій, так і людської долі, що було особливо актуальним у турбулентних соціокультурних реаліях Китаю ХХ століття.

Цей метод блискуче реалізований у «Капричіо на тему “Келих доброго вина”» Цзян Ваньтуна. Дослідники Гун Ї (2020) та Лю Таотао (2024) звертають увагу на екстремальні контрасти цього твору. Композитор зіштовхує вогняну, екстатичну ритміку уйгурського танцю з глибоко інтровертною, майже трагічною лірикою таджицької мелодії. Ці переходи часто відбуваються без жодної підготовки, *attacca*, створюючи ефект шоку, емоційного зламу.

«Капризність» проявляється також у тотальній свободі *rubato*, у раптових змінах складних метрів, що руйнує інерцію сприйняття, та у використанні несподіваних гармонічних нашарувань. У творах Сан Тонга та Ван Цзяньчжуна ця непередбачуваність часто реалізується через раптові вторгнення атональних або політональних кластерів у прозору пентатонову тканину, що створює ефект багатовимірності простору і часу. Отже, «капризність» стає інструментом руйнування статичності, засобом досягнення максимальної психологічної достовірності музичного висловлювання.

Важливою сутнісною ознакою, що формує онтологічне ядро жанру, також є іманентна присутність високої, часто трансцендентної віртуозності. Проте, на відміну від західноєвропейської романтичної традиції, де віртуозність Ф. Ліста чи Н. Паганіні часто мала характер демонічної бравури, спрямованої на підкорення публіки, або постмодерної парадигми, де надскладність Б. Ферніхоу є інтелектуальним концептом (Larson, 2008), у

китайському капричіо віртуозність набуває принципово іншого, екзистенційного та метафоричного навантаження.

Тут висока віртуозність стає специфічною мовою вираження, єдиним адекватним засобом для трансляції станів, що виходять за межі буденного досвіду. Вона функціонує як метафора безперервного потоку свідомості, вивільнення пригніченої психічної енергії або ж як звукова ілюстрація невідконтрольної, могутньої природної стихії. Фізичне подолання виконавцем екстремальних технічних труднощів, таких як величезні акордові стрибки, багатошарова поліфонічна фактура, надшвидкі октавні репетиції, глісандо тощо, стає символічним «актом духовного подолання, проривом до свободи» (Люй Таотао, 2020: 2).

Як зазначає Сюй Сянлі (2022), аналізуючи виконавські аспекти творів Цзян Ваньтуна, гіпервіртуозні каденції в його капричіо вимагають від піаніста не просто швидкості пальців, а колосальної внутрішньої концентрації та емоційної віддачі. Щільність фактури в кульмінаційних зонах, що імітує звучання цілого оркестру традиційних інструментів на одній клавіатурі створює ефект звукового шквалу, катарсису, де окремі ноти зливаються у єдиний сонорний потік (Сюй Сянлі, 2022: 101).

У творах Ван Цзяньчжуна віртуозність часто спрямована на подолання акустичної природи фортепіано: піаніст змушений імітувати специфічні мікротонові «підтяжки», вібрато та глісандо струнних інструментів ерху, гучжена, що вимагає філігранної роботи з педаллю та туше (Чжен Яо, 2020). Таким чином, віртуозність у китайському капричіо позбавлена порожньої декоративності, вона є невіддільною частиною драматургії, інструментом, за допомогою якого композитор перекладає філософські та емоційні концепти на мову фізичної дії та акустичного резонансу.

Контекстуально-трансформовані ознаки жанру фіксують онтологічне, структурно-семантичне ядро, розкриваючи механізми соціокультурного еволюційного маскування та естетичної адаптації капричіо до китайської ментальної парадигми. Такий підхід не є обов'язковим для західного капричіо,

яке часто тяжіє до абсолютної, «чистої» музики, проте в умовах китайської музичної культури XX–XXI століть вони набувають статусу визначальних маркерів національної ідентичності. До цього рівня належать програмність, стратегія жанрового маскуванню та глибинна тембрально-акустична стилізація.

У західноєвропейській традиції другої половини XX століття жанр капричіо часто еволюціонував у бік абстрактного структуралізму, де головним об'єктом рефлексії ставав сам музичний матеріал або акустичні можливості інструменту. Натомість китайське капричіо категорично відкидає таку звукову абстракцію, повертаючись до фундаментального принципу синкетизму традиційної китайської естетики – нерозривності музики, поезії та живопису. Ця єдність кристалізується у категорії *йцзін* (意境) – художній концепції, що вимагає від музичного твору наявності візуального або поетичного підтексту.

Навіть якщо китайське капричіо не має розгорнутої літературної програми, воно завжди містить приховану образність, перетворюючись на своєрідну «поезію у звуках». Яскравим прикладом такої образності є «Сінцзянське капричіо» Чу Ванхуа. Дослідниця Го Шаньшань (2006) у своєму аналізі цього твору наголошує, що композитор не просто використовує уйгурські ладові структури, а створює «багатовимірний просторовий пейзаж» (Го Шаньшань, 2006: 149).

Зіставлення щільних акордів у низькому регістрі та прозорих фактурних ліній у високому візуалізує грандіозний контраст між величними горами Тянь-Шаню та безкрайньою Таримською западиною. Більше того, Го Шаньшань (2006) відзначає наявність у фактурі твору прихованої хореографічної образності: чергування статичності та динаміки, використання специфічних форшлагових комплексів імітують рухи танцівниць, дзвін їхніх прикрас та ритм кроків верблюжого каравану на Великому шовковому шляху (Там само).

Подібну просторову та поетичну логіку ми спостерігаємо і в капричіо «Хун'янь» 鸿雁 («Каприччо на тему Дикі гуси») Цзян Ваньтуна. Як зазначає дослідник Не Цзяпен (2022), образ птаха, що летить над безкрайніми

монгольськими степами, перетворюється із пейзажної замальовки на глибоку філософську метафору свободи духу та туги за батьківщиною. Музична тканина капричіо, з її широким диханням та імітацією монгольського протяжного співу *уртин дуу*, підпорядкована розгортанню цього поетичного концепту, де кожна зміна гармонії чи регістру сприймається «як зміна освітлення в епічному степовому пейзажі» (Не Цзяпен, 2022: 123).

Надзвичайно поширеною ознакою китайського капричіо стає стратегія жанрового маскування, оскільки в умовах жорсткої ідеологічної цензури композитори були змушені приховувати складні, суб'єктивні та авангардні за своєю природою твори під безпечними «вивісками». Капричіо часто «ховалося» під масками «фантазії», «поеми», «ескізу» або, найчастіше, «обробки народної пісні» (民歌改编). Цей феномен блискуче розкривається у творчості Ван Цзяньчжуна. Дослідниця Чжен Яо (2020), аналізуючи його фортепіанне «Капричіо», доводить, що за фасадом традиційної пентатонічної інтонаційності композитор приховує надзвичайно складну сучасну композиторську техніку.

Ван Цзяньчжун використовує дванадцятитонову техніку з кількома центрами, яка дозволяє йому створювати ефект політональності та гармонічної багатозначності, не руйнуючи при цьому зовнішнього національного колориту (Чжен Яо, 2020: 148). Чжен Яо підкреслює, що композитор свідомо уникає відкритого авангардизму, обираючи шлях «прихованої сучасності» (Там само). Його капричіо – це «симулякр» обробки, де народна тема є лише приводом для розгортання складної інтелектуальної гри з формою, гармонією та фактурою.

Подібну стратегію маскування використовував і Сан Тонг. У своєму «Капричіо», як зазначають дослідники Чень Лінь (2012) та Нью Ї (2018), композитор бере за основу тибетську народну пісню, що забезпечує твору ідеологічну легітимність. Проте методи розвитку цього матеріалу є абсолютно новаторськими для китайської музики того часу. Сан Тонг застосовує складні

поліфонічні прийоми (імітації, контрастну поліфонію), політональні накладання та нетерцієві акордові структури, кварто-квінтові співзвуччя тощо. Жанр-маска дозволив композитору створити твір, який за своєю внутрішньою складністю та свободою висловлювання є справжнім, повнокровним капричіо, що відповідає найвищим критеріям західного піанізму, але розмовляє при цьому китайською інтонаційною мовою.

Нарешті, найбільш виразною ознакою контекстуально-трансформованого рівня є тотальна національна стилізація фортепіанної фактури. Фортепіано, будучи темперованим західним інструментом з молоточковою механікою, за своєю природою значно відрізняється від нетемперованого строю китайської традиційної музики, що базується на мікрохроматиці, глісандуванні, специфічних вібрата та гетерофонії. Тому створення китайського капричіо вимагало від композиторів колосальної винахідливості у сфері адаптації звукових можливостей фортепіано до відтворення тембрів та артикуляційних прийомів національних інструментів.

Цей процес глибоко проаналізовано у дисертації У Чжисюань (2020), присвяченій «Капричіо на тему “Вершник”» Ян Шуанчжі. Дослідниця зазначає, що композитор здійснює безпрецедентну спробу імітувати на фортепіано звучання ансамблю традиційних інструментів Цюаньчжоу Наньїнь.

Композитор використовує специфічні форшлагги, тремоло та розкладені акорди для відтворення звучання бамбукової флейти *дунсяо* та лютні *pipa*. Особливої уваги заслуговує імітація ударного інструмента у формі дерев'яної рибки *муюй*. Для цього композитор використовує жорсткі, відривчасті секундові співзвуччя у високому регістрі, які пронизують усю тканину твору, створюючи ефект безперервного, ритуального пульсу. Таким чином, фортепіано в п'єсі Го Цзужуна «втрачає свою європейську ідентичність і перетворюється на багатотембровий китайський оркестр» (У Чжисюань, 2020: 10).

Не менш вражаючою є стилізація у творах Цзян Ваньтуна. Аналізуючи його «Капричіо на тему “Келих доброго вина”», дослідники Гун Ї (2020) та

Люй Таотао (2024) звертають увагу на те, як композитор відтворює запальну ритміку синьцзянських ударних інструментів *sanaï* та ручного барабана *dan*. Цзян Ваньтун використовує складні поліритмічні конструкції, синкопи, акценти на слабких долях та кластерні удари, що вимагають від піаніста специфічної, майже перкусійної техніки туше.

Своєрідний підхід до стилізації демонструє Чу Ванхуа у «Сюїті-капричіо: Звуки Лін'їнь». Як доводить Лі Лібей (2012), композитор використовує додекафонію для імітації містичного, «позатонального гудіння» (Лі Лібей, 2012) храмових дзвонів та буддійських мантр. Секундові зіткнення, використання крайніх регістрів фортепіано та специфічна робота з педаллю створюють ефект обертонового резонансу, притаманного звуковому ландшафту стародавнього монастиря.

Отже, синтезуючи *сутнісні* та *контекстуально-трансформовані ознаки* жанру капричіо у китайській фортепіанній музиці, ми можемо констатувати, складний, багатовимірний феномен транскультурної взаємодії:

*Сутнісні ознаки* – вільна форма, капризність як метод, екзистенційна віртуозність – забезпечують творам належність до глобального жанрового архетипу капричіо, зберігаючи його дух свободи та імпровізаційності;

*Контекстуально-трансформовані ознаки* – поетична образність, жанрове маскування, тембрально-акустична стилізація – здійснюють глибоку національну адаптацію цього архетипу, вкорінюючи його у ґрунт китайської філософії, історії та мелосу.

Саме ця діалектична єдність універсального (західного) та специфічного (китайського) дозволила композиторам Сан Тонгу, Чу Ванхуа, Го Цзужуну, Ван Цзяньчжуну, Цзян Ваньтуну та ін. перетворити капричіо з європейської віртуозної «примхи» на потужний інструмент національної самоідентифікації, здатний транслювати глибинні естетичні принципи китайської культури мовою сучасного академічного піанізму. Запропонований алгоритм слугуватиме надійним методологічним підґрунтям для детального музикознавчого аналізу конкретних творів у наступних розділах дослідження.

### 1.3. Китайська рецепція фортепіанного капричіо: соціокультурні передумови та естетичні принципи

Дослідження еволюції будь-якого музичного жанру є принципово неповним без глибокого занурення у соціокультурний, історичний та політичний контексти, в яких цей жанр формувався, побутував та трансформувався. Для китайської академічної музики ХХ століття цей аспект набуває визначальне значення.

Осягнення феномену китайського фортепіанного капричіо неможливе без виходу за межі суто музикознавчого, структуралістського аналізу. Якщо західна парадигма жанру, особливо у другій половині ХХ століття, еволюціонувала переважно в координатах антропоцентризму, де головним рушієм була воля, інтелект або підсвідомість індивідуального творця, то китайська рецепція капричіо неминуче занурюється у координати космоцентризму. Фортепіано тут перетворюється на акустичний резонатор тисячолітньої філософської традиції, а сам жанр вільної мініатюри стає ідеальним хронотопом для розгортання фундаментальних категорій даосизму, чань-буддизму та класичної китайської естетики. Вражає те, що китайським композиторам вдалося трансплантувати ці найдавніші філософські концепти у жорстку, темперовану механіку європейського інструмента.

Отже, внутрішня архітектоніка жанру капричіо у китайській фортепіанній музиці тримається на трьох основних принципах традиційної естетики: порожнеча і наповненість *сюй-ши*, художня ідея-атмосфера *ї-цзін* та природність, спонтанність *цзижань* (Куан-мін Ву, 2003).

Категорія *сюй-ши* є наріжним каменем китайського світосприйняття, що впливає з даоської діалектики *Інь-Ян*. У трактаті «Дао де цзін» Лао-цзи стверджує: «Ліплять глину, створюючи посудину, але саме в її порожнечі – сутність посудини» (Лао-цзи, 2008: 42). У традиційному китайському живописі *гохуа* незаповнений тушшю простір шовку або паперу *любай* (留白) є не менш важливим, ніж самі мазки, оскільки він дихає, створюючи відчуття

туману, води або безмежного неба.

У китайському фортепіанному капричіо принцип *сюй-ши* реалізується через безпрецедентне ставлення до музичного часу та акустичного простору. Пауза тут – це не відсутність звуку, не цезура між фразами, а наповнена сенсом тиша, простір для духовної рефлексії слухача. Як зазначає дослідниця Лі Лібей (2012), аналізуючи «Капричіозну сюїту “Звуки Лін’їнь”», Чу Ванхуа геніально використовує обертоновий резонанс фортепіано для втілення цієї категорії. У першій частині («Роздуми ченця») імітація храмового дзвону є втіленням наповненості, матеріальності *ши*, тоді як довге, поступове згасання звуку на відкритій педалі, що розчиняється в абсолютній тиші, є втіленням порожнечі, ефемерності буття *сюй*.

У творах Цзян Ваньгуна, зокрема, у «Капричіо на тему “Келих доброго вина”», діалектика *сюй-ши* набуває екстремальних форм. Дослідники Гун Ї (2020) та Люй Таотао (2024) звертають увагу на те, як максимальне *ши* у щільних, віртуозних кластерних пасажах, що імітують шалений ритм уйгурських барабанів, раптово обриваються, залишаючи слухача у вакуумі максимального *сюй* – дзвінкої тиші або наодинці з однією-єдиною, ледь чутною лінією мелодії. Цей контраст створює колосальну психологічну напругу, перетворюючи фортепіанну фактуру на дихаючий, живий організм.

Категорія *ї-цзін* є найвищим естетичним ідеалом китайського мистецтва, сформованим ще в епоху династій Тан і Сун. Вона означає нерозривне злиття об’єктивної реальності, пейзажу *цзін* (境) та суб’єктивного емоційного стану, думки митця *ї* (意). Твір, що володіє *ї-цзін*, не просто зображує природу, він транслює духовний стан, дозволяючи реципієнту вийти за межі матеріального світу і злитися з Дао (Лао-цзи, 2008: 22).

Китайське капричіо, відмовляючись від західної абстрактної сонатності, робить категорію *ї-цзін* своїм головним формотворчим стрижнем. Дослідниця Чжен Яо (2021), розглядаючи творчість Ван Цзяньчжуна, підкреслює, що його капричіо – це не просто віртуозні п’єси, а глибокі медитативні простори.

Використовуючи пентатоніку як колористичний базис та накладаючи на неї складні імпресіоністичні та сонорні гармонії, Ван Цзяньчжун створює звукову ауру, в якій розчиняється его виконавця. Це вже не програмна музика у західному розумінні (де музика ілюструє конкретний сюжет), це створення «пейзажу душі», де звук краплі води чи подих вітру стають метафорами людської самотності або просвітлення.

У «Капричіо» Го Цзужуна, як зазначає Чжоу Сян (2018), *ї-цзін* досягається через філігранну роботу з тембром. Імітуючи на фортепіано звучання стародавніх інструментів ансамблю Наньїнь, композитор не просто займається етнографічною стилізацією. Він викликає до життя дух давнини, створюючи атмосферу шляхетної архаїки, в якій слухач відчуває зв'язок із незліченними поколіннями предків.

Західне розуміння «капричіо» як примхи, раптової зміни настрою, неминуче несе в собі відтінок індивідуалістичного свавілля, бунту композиторського або виконавського Его проти правил. У китайській філософській традиції ця імпровізаційна свобода переосмислюється через призму даоської категорії *цзижань* (природність, те, що є таким саме по собі) та принципу *у-вей* (не-діяння, відсутність штучного втручання у природний хід речей). У китайському капричіо віртуозна свобода, *rubato*, непередбачувані пасажі та каденції трактуються не як демонстрація людської гордині, а як здатність митця стати провідником природних енергій. Музика має текти так само вільно і непередбачувано, як гірський струмок, що огинає каміння, або як хмари, що змінюють форму під подихом вітру.

Дослідники Чень Лінь (2012) та Ван Міньцзюй (2021), аналізуючи раннє «Капричіо» Санг Тонга, відзначають дивовижну органічність переходів між контрастними епізодами. Незважаючи на використання складних поліфонічних технік та бітональності, музика не звучить як сконструйована в лабораторії; вона розгортається з абсолютною природністю (*цзижань*). Виконавець китайського капричіо має відмовитися від західної агресивної манери «підкорення» інструмента. Натомість він повинен досягти стану *у-*

*вей* – коли не він грає на фортепіано, а сама музика, сама природа висловлює себе через його руки. Це вимагає колосальної внутрішньої розслабленості при максимальній зовнішній віртуозності.

Найвищим інтелектуальним пластом китайського капричіо є його глибока інтертекстуальність, синестезійна єдність з іншими видами традиційного мистецтва. У класичному Китаї існував ідеал «трьох досконалостей» – поезія, каліграфія, живопис, які невіддільні одне від одного. В Китаї добре відомий вираз про поезію Ван Вей: «У його віршах є живопис, а в його живописі є вірші» (цит. за: Куан-мін Ву, 2003: 180). Сучасні китайські композитори додали до цієї тріади фортепіанну музику.

Китайське капричіо структурно і семантично уподібнюється до традиційного китайського живописного сувою *шоуцзюань* (手卷), що повільно розгортається в часі. Західна соната подібна до готичного собору – її архітектуру можна досягнути цілком, вона має симетрію, фундамент і купол. Китайське капричіо – це шлях мандрівника. Слухач не бачить усього твору одразу; він «розгортає» його такт за тактом. Ця лінійна, процесуальна логіка блискуче втілена у творах Го Цзужуна та Цзян Ваньтуна. Як зазначає Сюй Сянлі (2022), розгортання музичного матеріалу в їх Капричіо нагадує рух погляду по довгому сувою: «ось ми бачимо детально виписану гілку сосни (соло фортепіано у високому регістрі), потім погляд губиться у тумані (довга пауза, обертоновий гул), а потім раптово вихоплює з імлі бурхливий водоспад (потужна акордова каденція)» (Сюй Сянлі, 2022: 101).

Більше того, музика постійно веде прихований діалог з класичною поезією епох Тан і Сун. Навіть якщо композитор не вказує конкретного вірша в епіграфі, сама інтонаційна будова мелодій з їх характерними зітханнями, глісандо, що імітують тони китайської мови, апелює до поетичної декламації. Фортепіано починає «розмовляти» мовою стародавніх поетів, перетворюючи капричіо на витончений інтелектуальний ребус для освіченого слухача.

Інтелектуальні та філософські пласти китайського фортепіанного капричіо перетворюють цей жанр на унікальне явище світової музичної

культури. Запозичивши у Заходу форму вільної віртуозної мініатюри та сам інструмент, китайські композитори здійснили грандіозний акт культурної апропріації. Вони наповнили європейську форму категоріями *сюй-ши*, *ї-цзін* та *цзижань*, перетворивши капричіо на звуковий сувій, що розгортається у просторі і часі. Це вже не просто музика – це філософія, що звучить, це акт екзистенційного опору тоталітарній одномірності, це тріумф тисячолітньої духовної традиції, яка знайшла свій новий, потужний голос у резонансі фортепіанних струн. Саме ця глибина, ця здатність поєднати трансцендентне з віртуозним, і викликає той самий благоговійний трепет у західних дослідників, відкриваючи їм абсолютно новий вимір фортепіанного мистецтва.

Друга половина XX століття в Китаї – це епоха безпрецедентних соціальних катаклізмів, ідеологічного диктату та тотальної регламентації мистецтва, апогеєм яких стала Велика пролетарська культурна революція (1966–1976). У цей період музика була позбавлена своєї іманентної естетичної автономії і перетворена на утилітарний інструмент державної пропаганди. Від композиторів вимагалось створення монументальних, оптимістичних, ідеологічно «правильних» полотен, що прославляли б партію, вождя та колективний трудовий подвиг мас. Будь-який прояв індивідуалізму, суб'єктивної рефлексії чи формального експерименту таврувався як «буржуазний декаданс» і жорстоко карався (Kraus, 1989).

Саме в цій задушливій атмосфері тоталітарного контролю звернення китайських композиторів до жанру фортепіанного капричіо набуває абсолютно нового, несподіваного виміру. Якщо в західній традиції капричіо історично асоціювалося з віртуозною свободою, імпровізаційністю, порушенням строгих структурних канонів та вільною грою композиторської фантазії, то в умовах китайських реалій другої половини XX століття ці іманентні риси жанру вступили у прямий антагонізм із панівною ідеологією. Жанр, що за своєю природою маніфестує непередбачуваність та індивідуальну свободу, став для китайських митців своєрідною формою опору.

В умовах, коли пряме висловлювання власних думок та емоцій було

небезпечним для життя, китайські композитори були змушені виробити специфічну «езопову мову» (Хуе Ке, 2021) – систему прихованих сенсів, імпліцитних повідомлень та завуальованих емоційних станів, зрозумілих лише втаємниченому слухачеві. Жанр капричіо, з його легітимізованою правом на «примху» та відсутністю жорстких формотворчих схем, виявився ідеальним резервуаром для такого прихованого висловлювання.

Яскравим прикладом такої екзистенційної драми є творча доля видатного композитора та піаніста Чу Ванхуа. Як зазначає у своєму дисертаційному дослідженні Лі Лібей (2012), життєвий і творчий шлях митця був сповнений глибоких травм. У 1957 році його батько був таврований як «правий елемент», що автоматично перетворило молодого композитора на ізгоя, позбавивши його можливості повноцінно навчатися на композиторському факультеті.

Перебуваючи під постійним ідеологічним тиском, Чу Ванхуа був змушений писати ідеологічно прийнятні твори, масові пісні чи обробки революційних мелодій, такі як «Дні визволення», щоб фізично та професійно вижити. Проте, як підкреслює Лі Лібей, його справжній композиторський голос, його прагнення до складної гармонічної мови та вільної форми знаходили свій вихід саме у жанрі капричіо та вільних фантазій, які він часто створював «у стіл» або маскував під безневинні обробки (Лі Лібей, 2012). Для Чу Ванхуа, як і для багатьох його сучасників, імпровізаційна природа капричіо стала тим єдиним простором внутрішньої еміграції, де композитор міг залишатися наодинці зі своїм інструментом, виливаючи на клавіатуру біль, сумніви та надії, які неможливо було висловити вербально.

Дослідниця Цінь Ліпін (2020), аналізуючи «Сінцзянське капричіо» Чу Ванхуа, написане у 1977 році, одразу після падіння «Банди чотирьох», слушно зауважує, що цей твір «став справжнім вибухом накопиченої творчої енергії» (Цінь Ліпін, 2020: 89). Композитор, який роками був затиснутий цензурою, використовує форму капричіо для того, щоб вирватися на свободу. Прихована мова тут полягає у тому, що за яскравим, екзотичним фасадом уйгурського

фольклору ховається глибоко особиста драма звільнення людського духу від кайданів тоталітаризму.

Другою надзвичайно важливою соціокультурною передумовою розвитку китайського капричіо стала нагальна потреба у гуманізації музичного мистецтва. Десятиліттями китайська музика була змушена обслуговувати абстрактні колективні ідеї. Панівна естетика зразкових революційних опер *яньбаньши* (Bryant, 2004) вимагала створення плакатних, одновимірних героїв, позбавлених звичайних людських слабкостей, сумнівів чи інтимних переживань. Музика втратила баланс єднання Неба і Людини, однієї з найдавніших національних філософсько-світоглядних констант. Таким чином, людина стала розглядатися лише як гвинтик потужного тоталітарного державного механізму.

Звернення до жанру капричіо стало свідомим актом повернення музики до людини, до її складного, суперечливого, але живого внутрішнього світу. Китайські композитори почали використовувати гнучку форму капричіо для того, щоб вивести музику з тіні ідеологічних кліше у площину загальнолюдських тем: кохання, страждання, захоплення красою природи, філософського споглядання плинності часу. Цей процес гуманізації блискуче простежується у творчості сучасного композитора Цзян Ваньтуна (Jiang Wantong). Як зазначають у своїх дослідженнях Гун Ї (2020) та Люй Таотао (2024), такі твори композитора, як «Капричіо на тему “Келих доброго вина”» та «Північно-західна балада» (西北谣) є яскравими прикладами прояву антропоцентризму в сучасній китайській музиці.

Цзян Ваньтун свідомо обирає для своїх капричіо фольклорні теми, які розповідають не про абстрактні колективні звершення, а про глибоко особисті людські драми. Наприклад, використання таджицької пісні «Чому квіти такі червоні» у «Капричіо на тему “Келих доброго вина”» привносить у твір тему трагічного, жертвовного кохання. Композитор, використовуючи складні поліфонічні прийоми, багату акордику та віртуозні пасажі, не просто

«обробляє» мелодію, а створює глибоку психологічну фреску.

Дослідниця Сюй Сянлі (2022) підкреслює, що віртуозність у творах Цзян Ваньтуна втрачає свій суто технічний, механістичний характер і перетворюється на інструмент передачі екстремальних психологічних станів – від тихого відчаю до екстатичного катарсису (Сюй Сянлі, 2022: 100). Таким чином, капричіо стає територією, де китайська музика знову знаходить свою людяність, свою здатність співчувати і співпереживати індивідуальному болю та радості.

Найбільш витонченим проявом екзистенційного опору в китайській фортепіанній музиці стала стратегія маскувannya жанру капрису. Розуміючи, що відкрите декларування свободи, яке приховано міститься у самому слові «капричіо» чи «фантазія», може викликати підозри цензорів, композитори вдавалися до своєрідного приховування складних, суб'єктивних, імпровізаційних за своєю природою творів під безпечними, ідеологічно нейтральними «вивісками».

Першим і найпоширенішим методом такого маскувannya стало використання пейзажних назв. Природа в китайській традиції завжди була прихистком для вченого-інтелектуала, який тікав від політичних інтриг двору. Цей традиційне даоське «відсторонення» знайшло своє відображення і в музиці ХХ століття. Називаючи свої твори «Польові квіти», «Гірський струмок», «Осінній місяць над спокійним озером», композитори створювали собі «алібі». Проте за цими пасторальними назвами часто ховалися справжні драматичні каприси, сповнені гострих дисонансів, непередбачуваних тональних зрушень та складної поліфонічної фактури.

Покажемо у цьому контексті є твір Го Цзужуна «Капричіо на тему “Ходи конем”» (走马随想曲, 1960). Як зазначає дослідниця Чжоу Сян (2018), твір був написаний у період глибокої економічної кризи в країні. Проте композитор, надихнувшись пейзажами річки Цзюлун у Цюаньчжоу, створює світлий, життєствердний твір. Він використовує назви частин «Картина весняної

прогулянки», «Картина купання коней», що відсилають до класичного китайського живопису. Ця візуалізація, це звернення до нейтральної, вічної краси природи та тваринного світу було формою «тихого ескапізму» (Чжоу Сян, 2018) – втечею від суворої реальності у світ чистого, неідеологізованого прекрасного. Водночас, під маскою пейзажної замальовки Го Цзужун реалізує надзвичайно складну композиторську роботу, інтегруючи елементи стародавньої музики Наньїнь у сучасну фортепіанну фактуру (Чжоу Сян, 2018).

Не менш важливим методом маскування стало використання жанрів-масок, насамперед – «обробки народної музики». У період Культурної революції та десятиліття до неї фольклор вважався єдиним істинно «пролетарським» джерелом натхнення. Тому створення обробок народних пісень всіляко заохочувалося владою. Багато видатних композиторів геніально цим користувалися.

Як зазначає дослідниця Чжен Яо (2020), аналізуючи творчість Ван Цзяньчжуна, його так звані «обробки» «Люянська річка» та «П'ять юньнаньських народних пісень» насправді далеко «виходять за межі простого гармонічного супроводу до народної мелодії» (Чжен Яо, 2020: 150). По суті, це розгорнуті, віртуозні концертні фантазії та капричіо, де народна тема є лише імпульсом, зерном, з якого виростає складна, багаторівнева фортепіанна фактура, що використовує досягнення імпресіонізму, пізнього романтизму та навіть елементи сонористики. Називаючи свої шедеври скромним словом «обробка», Ван Цзяньчжун захищав їх від нападок критиків, водночас «контрабандним шляхом» проносячи в китайську музику високу композиторську техніку та індивідуальну свободу висловлювання.

Апофеозом такої філософської «втечі» можна вважати «Капричіозну сюїту – “Звуки Лін’їнь”» Чу Ванхуа. Лі Лібей (2012) зазначає, що звернення до образу стародавнього буддійського монастиря Лін’їнь (灵隐寺) – це не просто данина красі архітектури. Це глибоко символічний акт відсторонення від «червоного пилу» мирської суєти, політичної боротьби та занурення у сферу

трансцендентного, духовного очищення. Використання атональних технік та дванадцятитонових рядів для імітації звучання храмових дзвонів та молитов ченців – це ствердження права митця на пошук істини поза межами будь-яких ідеологічних доктрин (Лі Лібей, 2012).

Однією з визначальних ознак китайської трансформації жанру стає збереження сюїтності та наповнення форми національною поетичною логікою. На відміну від західних зразків, де форма часто підпорядковується абстрактним математичним або серійним алгоритмам, китайське капричіо тяжіє до лінійно-процесуального розгортання, що нагадує розгортання традиційного китайського живописного сувою. Ця сюїтність не завжди є буквальним поділом на окремі частини з паузами, але вона присутня на рівні внутрішньої драматургії, де контрастні епізоди-картини змінюють одне одного за логікою поетичної асоціації, а не сонатного конфлікту.

Яскравим прикладом такої сюїтності є творчість Го Цзужуна, зокрема його фортепіанний твір «Капричіо на тему “Ходи конем”» (走马随想曲, 1960). Як зазначає у своєму дисертаційному дослідженні Чжоу Сян (2018), цей твір базується на матеріалі стародавньої музики *цзінъге* Цюаньчжоу Наньїнь. Композитор свідомо відмовляється від західної сонатності на користь п'ятичастинної сюїтної структури, що має програмні підзаголовки: «Картина ходи конем» (走马图), «Картина весняної прогулянки» (游春图), «Картина купання коней» (浴马图), «Танець кінських копит» (马蹄舞) та «Картина коней, що мчать» (奔马图).

Чжоу Сян (2018) підкреслює, що композитор використовує форму капричіо саме для того, щоб «легітимізувати» вільну, сюїтну зміну картин, де кожна частина імітує специфічне звучання традиційних китайських інструментів *піпи*, *дунсяо*, *муюй* засобами фортепіано. Західна техніка тут слугує лише інструментом для розкриття національного змісту: наприклад, фортепіанні форшлаги та тремоло імітують специфічну артикуляцію флейти

дунсяо, а жорсткі акордові кластери – удари дерев'яний барабан *муюй* у формі рибки. Таким чином, капричіо перетворюється на сюїту-картину, наповнену глибоким національним символізмом (Чжоу Сян, 2018).

Тенденція до сюїтності знаходить свій найвищий прояв у творчості Чу Ванхуа. Його знаковий твір «Капричіозна сюїта – Звуки Лін'їнь» (随想组曲–灵隐之声) є унікальним синтезом західної додекафонії та китайської пентатоніки. Дослідниця Лі Лібей (2012) у своєму аналізі цього твору вказує на те, що Чу Ванхуа, навчаючись в Австралії та опановуючи сучасні західні техніки, зокрема серійну техніку, «не пішов шляхом західного авангарду, а обрав форму «сюїти-капричіо» (Лі Лібей, 2012: 6), що складається з трьох частин: «Роздуми ченця», «Спогади про червоний пил» – мирське життя та «Самітницьке вдосконалення».

Лі Лібей (2012) зазначає, що композитор використовує дванадцятитонову серію, але структурує її таким чином, щоб утворювалися пентатонічні інтонації, близькі до китайського слуху. Сюїтність тут виступає як філософська подорож, де «примхливість», капричіозність проявляється у вільній зміні складних метрів 2/16, 3/16, 4/16 та імпровізаційному розгортанні мелодії, що імітує звучання храмових дзвонів та співу буддійських ченців. Це вже не просто віртуозна п'єса, а глибоко поетичний, медитативний цикл, що відображає традиційну китайську естетичну категорію *йцзін* (意境) – створення емоційно-філософського «пейзажу душі» (Лі Лібей, 2012).

Більш ранній твір Чу Ванхуа – «Сінцзянське капричіо» (新疆随想曲) – також демонструє приховану сюїтність. Музикознавиця Го Шаньшань (2006) у своїй статті доводить, що структура цього капричіо – «Вступ + п'ять розділів + кода» (Го Шаньшань, 2006: 148) генетично пов'язана з традиційним уйгурським вокально-інструментальним сюїтним жанром *мукам* та танцювальними сюїтами *сайнайм*. Твір розвивається від повільного, епічного вступу до шаленого, екстатичного танцю у фіналі. Дослідниця Цінь Ліпін

(2020) доповнює цю думку, аналізуючи образну сферу твору: вона виділяє в ньому чіткі поетичні картини – «вільний галоп мрії», «лірична фантазія», «медитація із заплученими очима під звуки верблюжих дзвіночків», «радісний танець» (Цінь Ліпін, 2020: 89). Авторка підкреслює, що жанр капричіо дозволив композитору вільно переходити від одного образу до іншого слідувати за думкою/фантазією («随想»), створюючи масштабне звукове полотно, що дихає свободою та щирістю, абсолютно позбавлене західної постмодерної іронії.

Другою фундаментальною ознакою китайського капричіо є його наповнення національною поетичною логікою. Якщо на Заході логіка розвитку музичного матеріалу в капричіо ХХ століття часто диктувалася такими інтелектуальними концепціями, як тотальний серіалізм або математичні пропорції, то в Китаї формотворення підпорядковується логіці розгортання поетичного образу, емоційного стану або природного явища.

Ця поетична логіка блискуче реалізована у творчості Ван Цзяньчжуна. Його фортепіанне «Капричіо» (随想曲) є вершиною зрілого стилю композитора. Дослідниця Чжен Яо у своїх працях (Чжен Яо, 2020; 2021) здійснює аналіз цього твору, вказуючи на те, що Ван Цзяньчжун використовує концепцію «явної та прихованої структури» (Чжен Яо, 2021: 14), притаманну традиційній китайській музиці. Замість західного сонатного конфлікту, композитор вибудовує безперервне, плинне розгортання п'яти ключових пентатонових мотивів (Чжен Яо, 2020: 147-148).

Чжен Яо (2020) зазначає, що Ван Цзяньчжун застосовує сучасну техніку «дванадцяти тонів з кількома центрами» (Там само: 149), але робить це не для руйнування тональності, а для розширення колористичних можливостей китайської пентатоніки. Поетична логіка твору полягає у поступовому, еволюційному перетворенні матеріалу, де контраст досягається не через зіткнення антагоністичних тем, а через зміну фактури, регістрів та гармонічного освітлення – подібно до того, як змінюється пейзаж під час

прогулянки. Це втілення даоського «принципу природності *цзижань* (自然), де музика тече вільно, як вода, уникаючи штучних інтелектуальних конструкцій» (Чжен Яо, 2020: 150).

Біля витоків такої жанрової адаптації стояв композитор Сан Тонг. Його «Капричіо» (随想曲), створене ще у 1959 році, є раннім, але надзвичайно показовим прикладом синтезу західної форми та китайської поетичної логіки. Музикознавці Чень Лінь (2012) та Ван Міньцзюй (2021) у своїх дослідженнях аналізують твір Сан Тонга, зазначаючи, що композитор використовує складну тричастинну форму, де крайні розділи побудовані на фрігійському та еолійському модальних ладах, а середня частина базується на автентичній тибетській народній пісні. Ван Міньцзюй (2021) звертає увагу на «винахідливість» (巧思) композитора: він створює поетичний контраст між грайливою, танцювальною першою частиною, де використовуються складні метри 5/8, 3/4, 2/4 та глибоко ліричною, співучою серединою. Чень Лінь (2012) підкреслює, що використання кварто-квінтових акордів та пентатонових кластерів слугує не авангардному експерименту, а створенню специфічного національного колориту, передачі щирого захоплення красою рідної землі.

Сучасний етап розвитку жанру яскраво представлений у творчості Цзян Ваньтуна. Його «Капричіо на тему “Келих доброго вина”» (一杯美酒主题随想曲, 2016) для фортепіано з оркестром (або перекладення для двох фортепіано) є квінтесенцією китайського підходу до жанру капрису. Дослідники Гун Ї (2020), Лю Таотао (2020; 2024) та Сюй Сянлі (2022) одностайно відзначають, що цей твір є втіленням національної ідентичності в музиці. Композитор бере за основу дві відомі пісні синьцзянського регіону: палку, танцювальну уйгурську пісню «Келих доброго вина» та глибоко ліричну таджицьку пісню «Чому квіти такі червоні».

Як зазначає Гун Ї (2020), поетична логіка цього капричіо будується на філософському контрасті «одного руху і одного спокою» (Гун Ї, 2020). Швидкі,

віртуозні пасажі, що імітують звучання уйгурських ударних інструментів *sanai* та ручного барабана, втілюють життєствердну енергію руху, тоді як повільні, медитативні епізоди з розгорнутою орнаментикою створюють атмосферу спокою, любові та глибокої туги. Люй Таотао (2020) підкреслює, що Цзян Ваньтун використовує форму капричіо як «лабораторію для пошуку національного голосу» (Люй Таотао, 2020: 24), він застосовує західні техніки, поліфонію, складну акордику, віртуозні каденції, але підпорядковує їх завданню розкриття емоційного багатства китайського фольклору. Сюй Сянлі (2022), аналізуючи виконавський аспект твору, вказує на те, що віртуозність тут слугує засобом досягнення емоційного катарсису. Фортепіано перетворюється на універсальний інструмент, здатний передати як гуркіт народного свята, так і інтимний шепіт людської душі.

### **Висновки до Розділу 1**

Капричіо – цікаве та багатозначне поняття в історії мистецтва, особливо в музиці, але також і в живопису, архітектурі, графіці. Це – жанр свободи та імпровізаційної фантазії, що зародився в Італії в XVI столітті, поширився Європою, застосовувався переважно в інструментальній музиці, але мав аналоги в інших видах мистецтва. З ним пов'язані імена Дж. Фрескобальді, Й.С. Баха, Д. Скарлатті, Н. Паганіні, Ф. Мендельсона та багатьох інших видатних композиторів, які в даному жанрі продемонстрували вражаючі результати розвитку інструментальної техніки, підкреслюючи «характер» інструменту та можливості виконавця. У живопису капричіо втілювалося у фантазійних архітектурних або пейзажних образах, де реальні будівлі, руїни, вигадані міста, античні пам'ятники поєднані в одній композиції заради декоративного та поетичного ефекту. Подібно до музичного капричіо, тут також панує «капризність» і свобода уяви, не пов'язана топографічною достовірністю.

Таким чином, капричіо в живописі та музиці розвивалося паралельно, але в різних формах: у звуку – як вільна імпровізація та віртуозність, у зображенні – як уявна композиція та гра архітектурних мотивів. Хоча до ХХ століття капричіо майже втратило значення «стійкого» жанру, сама його поетика – свобода, химерність, контрастність, імпровізаційність, віртуозність – стали внутрішнім принципом багатьох музичних напрямків та «точкою опори» для роздумів про природу імпровізаційності, експерименту, свободи творчого акту, тобто, про категорії, важливі для всієї західноєвропейської музичної естетики.

Жанр капричіо, маючи глибоке європейське коріння, знаходить своє відображення та набуває нових життєвих форм у творчості сучасних китайських композиторів. Аналіз наявних джерел та музичних творів дозволяє стверджувати, що в Китаї капричіо не було механічно запозичено як готову жанрову форму, а зазнало значної трансформації, перетворившись з одного боку на семантичний маркер, а з іншого – на естетичний принцип, що органічно поєднується з національними музичними традиціями.

Підсумовуючи аналіз джерельної бази, варто зазначити, що сучасне китайське музикознавство накопичило значний масив даних щодо окремих зразків жанру капричіо, і водночас, – суттєву наукову лакуну. У сучасному дискурсі відсутні комплексні дослідження, присвячені еволюції китайського фортепіанного капричіо. Наявні праці мають переважно локальний, монографічний характер. Незважаючи на наявність зазначених ґрунтовних праць, доводиться констатувати фрагментарність вивчення проблеми. Дослідники розглядають або загальні питання ескапізму (Хуе Кхе, 2021), або філософські категорії *їцзін* та *сюй-ши* (Li, Xiaole, 2003; Ван Міньцзюй, 2021), або виконавські аспекти окремих п'єс (Сун Мейсюань, 2022; Lian, Kaikai, 2022). Відтак, компаративний аналіз творчості Санг Тонга, Чу Ванхуа, Ван Цзяньжуна та Цзян Ваньтуна крізь призму трансформації єдиної жанрової моделі становить вільну нішу, заповнення якої є головним завданням даного дисертаційного дослідження.

## РОЗДІЛ 2

### АДАПТАЦІЯ ЗАХІДНОЇ МОДЕЛІ КАПРИЧІО У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ XX СТОЛІТТЯ

#### 2.1. «Капричіо» для фортепіано Сан Тонга (1959): біля витоків трансформації жанру

Біля витоків унікальної жанрової адаптації капричіо у китайському музичному мистецтві стояв видатний китайський композитор, музикознавець-теоретик і педагог Сан Тонг (桑桐, Sang Tong) (1923–2011)<sup>9</sup>. Увійшовши в історію як «піонер китайської сучасної музики» (Юань Ялін, 2021: 12) та музичного авангарду, який органічно поєднав західноєвропейську атональну техніку із традиційними китайськими елементами, Сан Тонг у своєму фортепіанному «Капричіо» 《随想曲》 (1959) одним з перших здійснив цей сміливий синтез, в якому «зашифрував» своє інтелектуальне філософське послання слухачам.

Осягнення феномену фортепіанного «Капричіо» Сан Тонга неможливе без занурення в історичний та політичний контекст Китаю кінця 1950-х років та без розуміння унікальної творчої особистості самого композитора. Як митець Сан Тонг формувався під впливом європейського інтелектуалізму – напрямку в музичному мистецтві, де вираженню емоцій протиставляється прагнення використання музики як засобу вираження складних ідей, філософської глибини, саморефлексії.

Вступивши у 1941 році до Національної музичної консерваторії в Шанхаї, він навчався у видатних європейських емігрантів-модерністів:

---

<sup>9</sup> Сан Тонг (справжнє ім'я – Чжу Цзінцін, 朱镜清) – видатний китайський композитор, музикознавець-теоретик, педагог, колишній ректор Шанхайської консерваторії. Він увійшов в історію китайської музики як піонер, який першим органічно поєднав західноєвропейські авангардні техніки (зокрема, атональність і політональність) із традиційними китайськими музичними елементами.

композиторів та теоретиків В. Френкеля (*Wolfgang Frankel*, 1897–1983) та Й. Шлосса (*Julius Schloss*, 1902 - 1972) – учня А. Берга та представника Нововіденської школи. Завдяки цьому Сан Тонг глибоко засвоїв новітні європейські техніки: сучасну гармонію, вільний контрапункт та серійну техніку. Вже у 1947 році він створює п'єсу для скрипки «Нічний пейзаж», яка вважається першим в історії китайської музики атональним твором, а також фортепіанну п'єсу «У тому далекому місці», де вільно синтезує фольклор із політональністю. Його мислення від самого початку формувалося в координатах високого європейського інтелектуалізму та складної філософської рефлексії.

Проте, окрім авангардних пошуків, юнаку була притаманна гостра соціальна свідомість. Долучившись до лівого студентського руху, восени 1948 року, рятуючись від арешту, він був змушений тікати до звільненого комуністами району Субей. Саме там він узяв псевдонім Сан Тонг, ієрогліфи якого символізують два дерева – тутовник (桑) і павловнію (桐). За словами Пен Шоцін (2017), це втілювало його прагнення «бути жертвовним, як тутовник, і шляхетним та чистим, як павловнія» (Пен Шоцін, 2017: 36).

З утворенням КНР у 1949 році культурна парадигма різко змінилася. Державною доктриною став соціалістичний реалізм, який вимагав від мистецтва масовості, ідеологічної прямолінійності, оптимізму та оспівування «нового життя». Будь-які прояви модернізму, атональності чи складної суб'єктивної лірики вважалися проявом «буржуазного формалізму» (Kraus, 1989). Ситуація катастрофічно загострилася у другій половині 1950-х років<sup>10</sup>. В умовах, коли відкрите новаторство стало небезпечним для життя, композитор був змушений шукати компроміс. «Рятівним колом» стало звернення до обробок народної музики, яка вважалася ідеологічно безпечним

<sup>10</sup>Після короткочасної «Відлиги ста квітів» розгорнулися жорстокі політичні чистки – рух «Суфань» (1955) та Антиправа кампанія (1957). Багато представників інтелігенції зазнали репресій, а власний клас гармонії Сан Тонга у Шанхайській консерваторії отримав від критиків тавро «чорної крамниці гармонії» (和声黑店) (Kraus, 1989).

матеріалом. У 1953 році композитор пише цілком успішну сюїту на монгольські теми.

Фортепіанне «Каприччіо» Санг Тонга було написано у 1959 році – у надзвичайно складний, переломний період китайської історії, який вимагав від митців неабиякої гнучкості заради збереження власного творчого та фізичного виживання. Для Санг Тонга, композитора з яскраво вираженим авангардним досвідом і сферою інтересів, цей час став випробуванням. Щоб досягнути всю глибину цього твору, необхідно розглядати його крізь призму зіткнення яскравої модерністської індивідуальності композитора з тоталітарною ідеологічною машиною.

Створення «Каприччіо» у 1959 році, коли відзначався десятилітній ювілей КНР, стало кроком зовсім іншого рівня. Офіційно твір міг трактуватися як патріотичне звернення до музики національних меншин, оскільки використання тибетської теми ідеально «вписувалося» в наратив про «велику єдність народів Китаю». Проте внутрішній зміст і форма твору свідчили про інше. Як переконливо доводить у своєму історичному дослідженні Пен Шоцін (2017), у цьому творі Санг Тонг свідомо відходить від чіткої, плакатної програмності своїх попередніх робіт. Вибір жанру каприччіо – форми вільної, примхливої, принципово нерегламентованої – став актом тихого інтелектуального спротиву.

Можна стверджувати, що Сан Тонг використав жанр каприччіо як своєрідний «натяк», який дослідники згодом визначили як концепт «уявного ескапізму від жорстокої реальності» (Хуе Кхе et al., 2021: 162). Жанр, що історично легітимізував право на «примху», імпровізаційність та відсутність жорстких формотворчих схем, виявився ідеальним для прихованого способу висловлювання. Замість того, щоб писати бадьорий марш, композитор створює музику, сповнену філософської «туманності» (*менлун*) (Пен Шоцін, 2017: 28). Тибетська тема тут виступає не просто фольклорною цитатою, а символом недосяжної чистоти, далекого, незайманого політикою простору.

Як зазначає Пен Шоцін (2017), композитор був змушений шукати шляхи

для збереження внутрішньої творчої автономії. Звернення до жанру капричіо та використання тибетської народної теми стали своєрідною прихованою мовою, своєрідною жанровою маскою, що дозволила легалізувати суб'єктивність образів та уникнути прямого ідеологічного диктату. Таким чином, історичний контекст парадоксальним чином стимулював перетворення західного віртуозного жанру капричіо на глибоко особистісний, безпечний простір – форму «тихого ескапізму» (Там само), де митець міг зберегти свою внутрішню сутність і думки.

Занурення у складну політональну колористику та ірраціональну метрику дозволило Санг Тонгу легалізувати власну суб'єктивність. Таким чином, історичний контекст тотальної регламентації парадоксальним чином стимулював перетворення західного віртуозного капричіо на глибоко інтимну «езопову мову» – безпечний простір, де композитор міг зберегти свою мистецьку ідентичність і право на складне, неідеологізоване філософське висловлювання.

На зовнішньому рівні він зберігає головні атрибути західного капричіо: імпровізаційність, примхливість, непередбачуваність змін та високу віртуозність. Проте Санг Тонг кардинально змінює внутрішній модус жанру. Західна іронія та салонна бравурність поступаються місцем східній філософічності. «Капризність» тут — це не композиторська сваволя, а втілення даоського принципу *цзижань* (природності, спонтанного потоку життя), а віртуозність стає інструментом філософського висловлювання.

Драматургія «Капричіо» Сан Тонга є унікальним прикладом деконструкції європейської форми, відходу від гегельянської моделі західного сонатного конфлікту, заснованого на боротьбі протилежностей. Санг Тонг вибудовує форму за принципом даоської діалектики *Інь-Ян* – через зіставлення «руху» (动) та «спокою» (静) (Ван Міньцзюй, 2021). Сюжет твору розгортається від зовнішньо скерцозної, танцювальної «метушні експозиції» (Там само: 139) до глибокої внутрішньої медитативної тибетської лірики в середньому епізоді, що завершується потужним катарсисом у репризі та коді.

Таким чином, енергія акумулюється в ліричному центрі і вибухає у коді, де віртуозність постає як відчайдушний порив, вивільнення накопиченої психологічної напруги, позначений *sfz*, *fff*, що виходить за межі простої технічної демонстрації.

Структура твору демонструє свідомий відхід композитора від жорстких класичних схем на користь інноваційної гібридної моделі. Як зазначає Чень Лінь (2012), «замість традиційної для західного капричіо складної тричастинної форми або вільної фуги, Сан Тонг звертається до вільної сонатної форми з епізодом (帶有插部的自由奏鸣曲式)» (Чень Лінь, 2012: 116).

Головним новаторським кроком композитора стає відмова від традиційної сонатної розробки, яка в європейській традиції базується на мотивному дробленні, тональній нестабільності та взаємодії елементів тематизму експозиції. Замість цього Сан Тонг впроваджує розгорнутий самотійний епізод, що зупиняє музичний час, руйнуючи динамізм сонатного розвитку і перетворюючи сонатну форму на циклічну просторову структуру.

Чжу Юйтін (2020) вказує, що загальна архітектоніка твору вибудовується у такій послідовності: Експозиція (тт. 1–121) – Епізод (тт. 122–190) – Реприза (тт. 191–268) – Кода (тт. 269–290) (Чжу Юйтін, 2020: 8). Композитор використовує по черзі діатонічні лади і пентатоніку, надаючи музиці характеристики як традиційної китайської музики, так і західної класичної музики. Такий принцип драматургії не відповідає конфліктності західної сонатної форми, він будується за законами безконфліктного співставлення протилежностей даоської діалектики Інь-Ян.

Експозиція твору репрезентує активне, мінливе начало. Цей розділ відзначається масштабністю та внутрішньою контрастністю, поступово формуючи музичний образ. За спостереженнями Ван Міньцзюя (2021), експозиція твору втілює енергію «руху» (动 – Ян). Вона має складну внутрішню будову: головна партія (тт. 1–26) одразу задає скерцозний, жартівливий, життєрадісний і рухливий тон (*Allegro scherzando*). Короткі,

грайливі мотиви створюють відчуття легкості та гумору. Завдяки використанню подвійної тональності (фрігійського та еолійського ладів) ці короткі мотиви позбавлені відкритої емоційної однозначності; вони звучать об'єктивно, створюючи ефект непередбачуваної гри — справжнього «капризу».

Сполучна партія (тт. 27–45) через безперервні секвенції та імітації накопичує енергію, готуючи появу побічної партії (тт. 46–99), яка вводить яскравий танцювальний елемент на основі нерегулярного п'ятидольного метру 5/8. Побічна партія вводить новий тематичний елемент, який, за спостереженнями Фу Хаосі (2015), спирається на китайську пентатоніку. Мелодія тут набуває яскраво вираженого танцювального характеру із синкопованим ритмом. Вона не вступає у трагічний конфлікт із головною партією, а радше доповнює її, перетворюючи початкову скерцозність на пружну, вітальну танцювальність. Розвиток цих тем в експозиції відбувається не через їхнє руйнування, а шляхом безперервних секвенцій, варіантних повторів та розширення діапазону.

Як зазначає Ван Міньцзюй (2021), у побічній партії синкопована мелодія у правій руці накладається на фіксований остинатний акомпанемент у лівій. Таке зміщення акцентів створює ефект пружної, вітальної танцювальності. Заклучна партія (тт. 100–121) виконує «функцію синтезу, де швидкі пасажі стикаються з акордовими блоками» (Ван Міньцзюй, 2021: 136-137). У ній переплітаються матеріали як головної, так і побічної партій. Швидкі пасажі стикаються з акордовими блоками, а динамічні контрасти підкреслюють протистояння двох музичних сфер експозиції.

Натомість середній епізод (тт. 122–190) втілює категорію «спокою» (靜 – Інь). Це – драматургічний центр капричіо, де мелодія заснована на тибетській народній пісні. Як підкреслюють дослідники (Чень Лінь, 2012; Чжу Юйтін, 2020), введення цього епізоду створює потужний макроконтраст із експозицією. Якщо експозиція втілює «рух» (動) — скерцозність, танцювальність, метушню, то епізод втілює «спокій» (靜) — споглядання,

лірику, простір. Така структурна дихотомія є прямим відображенням даоської філософії *Інь-Ян* у музичній формі.

Замість очікуваної розробки Санг Тонг вводить абсолютно новий матеріал – мелодію, засновану на тибетській народній пісні. Структурно цей епізод є простою репризною тричастинною формою (Там само: 137). Тибетська тема стає справжнім концептуальним і духовним ядром середнього епізоду. Пен Шоцін (2017) та Ван Міньцзюй (2021) підкреслюють, що Сан Тонг звертається до автентичної тибетської народної пісні. Цей мелодичний матеріал кардинально відрізняється від тем експозиції.

Тибетська тема розгортається як безкінечна, широка кантиленна лінія (*dolce e simplement*), позбавлена будь-якої фрагментарності. Вона вимагає від виконавця, за висловом Чжу Юйтін (2020), «дихання великої протяжності» (Чжу Юйтін, 2020: 31), подібного до вокального звуковидобування. Ця мелодія втілює категорію «спокою» (靜). Її плавний контур малює в уяві слухача безкрайні простори, створюючи унікальний філософський простір. Музика набуває широкого дихання, співучості та глибокого ліризму. Будучи позбавлена будь-якої метушні, вона несе в собі відчуття абсолютної внутрішньої свободи.

Введення цієї фольклорної теми в центр модерністського капричу має глибокий філософський підтекст. Як зазначає Пен Шоцін (2017), в умовах ідеологічного тиску 1959 року ця чиста, споглядальна мелодія «стала для композитора формою тихого ескапізму – можливістю сховатися від політичної реальності у світі первозданної природи та щирої людської емоції» (Пен Шоцін, 2017: 28). Середина розвиває попередній матеріал, але фактура змінюється на щільні акордові блоки. Темп уповільнюється, регістр опускається, створюючи атмосферу занурення у спогади або глибоку медитацію. Реприза епізоду повертає початковий виклад тибетської теми, завершуючи ліричний відступ.

Реприза (тт. 191–268) не є точним повторенням експозиції, оскільки цей розділ зазнає динамізації. Сан Тонг зберігає послідовність тем, проте значно ущільнює фактуру, створюючи ефект грандіозного наближення до

кульмінації. Сполучний матеріал стискається, щоб швидше підвести до побічної партії. Під час другого проведення тем гармонічна тканина стає більш насиченою, акорди – масивнішими, а динаміка невпинно зростає.

Кода (тт. 269–290) побудована на інтонаціях головної партії, але значно трансформованих. Вона поділяється на швидкісні етапи – *Allegretto* та *Presto*. Замість очікуваного урочистого завершення, композитор раптово змінює емоційний вектор. Мелодія мчить у стрімкому потоці, втрачаючи початкові контури, перетворюючись на стрімкий рух шістнадцятих нот (*Presto*), що перериваються жорсткими акордовими ударами на *fff* та *sfz*. Цей структурний елемент виконує функцію катарсису — вивільнення колосальної внутрішньої енергії, після чого твір різко обривається, залишаючи слухача у стані відкритого фіналу.

Таким чином, вільна форма в китайському капричіо стає свідомим естетичним вибором — репрезентацією композиторського національного типу мислення, подібного до розгортання традиційного живописного стилю *шань-шуй* (гори-води).

Гармонічна мова «Капричіо» є одним із найяскравіших прикладів інтелектуального синтезу в історії китайської музики. Композитор свідомо відмовляється від класичної європейської функціональності (Т – S – D), яка є рушійною силою гармонічного тяжіння в сонатному *Allegro*. Натомість, як підкреслює Нью Ї (2018), гармонія втрачає свою структурну функцію і набуває «суто колористичного, фонічного сенсу» (Нью Ї, 2018: 202). Як зазначає Нью Ї (2018), композитор широко застосовує кластери, акорди з доданими тонами та політональні накладання (Там само). Це створює ефект подвійної тональності та генерує особливий звукопис — художню атмосферу (*іцзін*), де дисонанси працюють не як конфлікт, а як фарби.

Сан Тонг здійснює безпрецедентний синтез: він накладає середньовічні європейські лади – фрігійський та еолійський – на китайську пентатоніку. Дослідники Ван Міньцзюй (2021) та Чжу Юйтін (2020) детально аналізують явище «тонального зіставлення» та політональності у творі. Отже,

ладотональний рівень твору розкривається через ладовий дуалізм, політональність та специфічну конструкцію акордів (Ван Міньцзюй, 2021; Чжу Юйтін, 2020).

Сан Тонг вибудовує унікальну ладову драматургію, яка уникає прямолінійного мажоро-мінору. У головній партії експозиції композитор використовує західні староцерковні лади *g* фрігійський та *b* еолійський. Таке поєднання створює ефект «подвійної тональності» (Чжу Юйтін, 2020), що надає музиці архаїчного, об'єктивного і водночас туманного звучання, позбавляючи її відкритої емоційної однозначності.

У побічній партії мелодична лінія розгортається у пентатонічному ладі *fis-цзюе*, тоді як акомпанемент спирається на звуки *e*, *g*, *b*, утворюючи лад *e-шан* (Чжу Юйтін, 2020: 14). Таке політональне накладання створює ефект просторової багатовимірності: мелодія і супровід існують ніби у двох різних вимірах, що ідеально відповідає китайському лінійному музичному мисленню, де самотійність кожного голосу має більш вагоме значення, ніж їх вертикальне співзвуччя.

Центральний ліричний епізод, побудований на тибетській темі, написаний у пентатонічному ладі *g-юй*, який згодом модулює в *d-юй*. Таким чином, макрогармонічний план твору будується на протиставленні західної модальної архаїки та автентичної китайської пентатоніки, які поєднуються у коді. Крім того, Сан Тонг піддає глибокій «націоналізації» саму вертикаль, утворюючи «унікальну, зручну в застосуванні, гармонійну систему, з одного боку, що спирається на національну пентатонну основу, з іншого – на західну класичну гармонію з елементами серійної техніки» (Хань Сюєбін, 2018: 72).

Ню Ї (2018) підкреслює, що композитор задля збереження пентатонного колориту він часто вилучає з акордів терцієвий тон (наприклад, тонічний акорд *g*-фрігійського ладу подається як порожня квінта *g-d*, створюючи відчуття відкритого, незаповненого простору). Також Сан Тонг широко використовує поліакордику та вертикальні гармонічні побудови з доданими тонами на основі секунд або кварт, які отримали визначення «націоналізованих пентатонічних

вертикалей» (Ню Ї, 2018).

У кульмінаційних точках Сан Тонг поєднує мінорні тризвуки *fis* та *cis*, утворюючи складний нонакорд, який звучить не як дисонанс, що вимагає розв'язання, а як густий, об'ємний звуковий шар (Ван Міньцзюй, 2021: 139). Дисонанси тут працюють як самодостатні темброві плями, що посилюють специфічний національний «післясмак» (*юньвей*). Доповнюючи гармонічну картину, Фу Хаосі (2015) відзначає широке використання паралельного руху кварт і квінт, що стає інструментом імітації природних обертонів китайських традиційних інструментів (*шену* або *гуциня*). Паралелізми створюють ефект луни в горах, розширюючи акустичний простір і формуючи відчуття об'єктивної, відстороненої природи.

Отже, «Капричіо» Санг Тонга беззаперечно доводить, що композитор використовував західні авангардні техніки не заради формального експерименту. Політональність, поліакордика та модальність стали для нього інструментами подолання європейського раціоналізму. Замінивши гармонічну функцію на гармонічний колір, Санг Тонг створив унікальний звукопис. Його акорди не «рухають сюжет» уперед, вони – як мазки тушшю на шовку – створюють статичний, але внутрішньо напружений філософський простір (*йіцзін*), де дисонанс є не конфліктом, а лише складним відтінком емоції.

Отже, тематизм твору заснований на яскравому контрасті. Головна партія побудована на коротких, примхливих, скерцозних мотивах, що постійно трансформуються. Тема епізоду, в основі якої полягає тибетський пісенний фольклор, розгортається як безкінечна, широка лінійна мелодія протяжного дихання. Її мелодійна розвивається не за принципами європейської мовної розробки, а радше споглядається з різних ракурсів через зміну фактурного та гармонічного «освітлення».

Мелодичний та тематичний рівень фортепіанного «Каприччіо» Сан Тонга демонструє принципово інший підхід до музичної драматургії, ніж класична європейська традиція. Композитор уникає європейського мотивного дроблення. Тематичний розвиток у «Каприччіо» відбувається за законами

традиційної китайської музики – через варіантність та зміну фактурно-гармонічного фону. Наприклад, під час розвитку тибетської теми в середньому розділі, мелодія переноситься у нижній регістр у партію лівої руки, а її супровід змінюється з прозорих арпеджіо на важкі, щільні акорди. Сама мелодична лінія залишається цілісною, але її емоційне забарвлення трансформується: від світлої пасторальності вона переходить до стану глибокої, майже скорботної медитації чи занурення у спогади. Це нагадує розгортання сувою традиційного живопису, де той самий пейзаж постає у різному висвітленні.

Таким чином, зазначають дослідники Ван Міньцзюй (2021) та Чжу Юйтін (2020), тематизм твору не будується за принципом бетховенського конфлікту, де теми стикаються і дробляться у розробці (Чжу Юйтін, 2020: 18). Натомість Сан Тонг використовує теми як цілісні художні образи-стани, зіставляючи їх за принципом даоської діалектики *Інь-Ян*. Мелодія тут стає головним носієм категорії художньої атмосфери (*йцзін*) та інструментом індивідуального авторського висловлювання. Сутність тематичного матеріалу розкривається через різкий контраст між темами експозиції та центрального епізоду, а також через специфіку їхнього розвитку.

У коді тематичний матеріал головної партії зазнає фінальної трансформації. Мелодія втрачає свої початкові контури, перетворюючись на вихор, що супроводжується жорсткими акцентами, символізуючи вивільнення тієї напруги, яка накопичувалася протягом усього твору.

Мелодичний рівень «Капричіо» Сан Тонга є яскравим свідченням того, як композитор наповнив західну форму національною поетичною логікою. Відмовившись від інтелектуальної гри з розщепленням мотивів, він повернув мелодії її первинну функцію – «бути голосом людської душі» (Ню Ї, 2018: 202). Зіставлення фрагментарної, «капризної» теми експозиції та безкінечної, споглядальної тибетської пісні створює унікальний філософський простір. Форма твору підпорядковується вільному, природному розгортанню мелодії, стверджуючи право митця на щире, неідеологізоване висловлювання.

Фактурна організація «Капричіо» Санг Тонга є ключовим елементом, що перетворює західний віртуозний жанр на глибоку інтелектуально-філософську мініатюру. Музична тканина музики створена за принципом китайської естетичної дихотомії *сюй-ши* (虚实), «порожнеча і наповненість». Чжу Юйтін (2020) у своєму виконавському аналізі підкреслює контраст між щільними, важкими акордовими блоками, що уособлюють «наповненість» та прозорими, лінеарними епізодами чи довгими витриманими звуками «порожнечі». Специфіка туше різних видів артикуляції, від *legato* до *staccatissimo* і тонке використання педалі створюють багатошаровий простір, де тиша або згасаючий звук є таким же важливим носієм сенсу, як і *ff*.

На відміну від європейського салонного капричіо, де фактура часто виступала засобом суто технічної демонстрації, в п'єсі Сан Тонга музична тканина стає простором, де прозорість і тиша важать не менше, ніж масивні звукові блоки, а фортепіано трактується як універсальний медіум для створення національного «пейзажу душі» (*ї-цзін*).

Композитор розкриває фактурний рівень твору через такі взаємопов'язані аспекти, як роботу з артикуляцією та звуковидобуванням, розшарування музичної тканини та динамізація фактури як засіб катарсису. Чжу Юйтін (2020) звертає особливу увагу на те, як Сан Тонг застосовує різні типи туше для створення фактурного контрасту. В експозиції твору переважає фактура «порожнечі» (*сюй*). Композитор використовує філігранне *staccato* та розірвані, короткі мотиви. Чжу Юйтін порівнює цей тип звуковидобування з класичним китайським поетичним образом – «як бабка ледь торкається води» (Чжу Юйтін, 2020: 30). Ця легка, прозора, «повітряна» фактура створює відчуття ірраціональності, гри та невловимості.

На противагу цьому, «наповненість» (*ши*) реалізується через щільні акордові блоки. У цих епізодах фактура вимагає глибокого занурення в клавіатуру з використанням ваги всієї руки. Таке різке зіставлення прозорої лінеарності та масивної вертикалі позбавляє фактуру європейської

однорідності, наближаючи її до техніки традиційного китайського живопису тушшю, де порожній простір на папері є активним елементом композиції.

Сан Тонг демонструє майстерність з розшаруванням фактури, особливо у побічній партії експозиції. Композитор застосовує фіксований акомпанемент у партії лівої руки, який виконує роль непорушного остинатного фону. На цей жорсткий ритмічний каркас накладається синкопована, гнучка мелодія правої руки. Таке фактурне рішення створює ефект багатовимірного простору: бас, гармонічне заповнення та мелодія існують у різних ритмічних площинах. Подібна гетерофонна тканина може розглядатися як притаманна ансамблевому музикуванню в китайській традиції, де кожен голос зберігає свою відносну незалежність, утворюючи складну поліритмічну тканину.

Кардинальний фактурний злам відбувається у центральному епізоді, де звучить тибетська тема. В цьому фрагменті скерцозна, «ударна» природа фортепіано повністю нівелюється, а фактура перетворюється на хвилеподібні розкладені акорди та довгі витримані педальні звуки. Така фактурна модель імітує безмежний акустичний простір високогір'я Тибету, луна в горах тощо, створюючи «туманність» *менлун* (Пен Шоцін, 2017: 47). За цих умов фактура стає максимально горизонтальною, лінеарною, вимагаючи від виконавця ілюзії безперервного вокального дихання на *legato*. Фортепіано має повністю подолати ударну природу та звучати, як людський голос, що вільно ллється над безкрайнім пейзажем у моменти найвищого спокою.

Якщо на початку твору віртуозність мала характер легкої гри, то в репризі та коді вона набуває драматичного, катарсичного виміру. Ван Міньцзюй (2021) зазначає, що під час повернення тем у репризі відбувається ущільнення музичної тканини. Одноголосні лінії перетворюються на октавні подвоєння, прості тризвуки – на складні септакорди та поліакорди. У коді фактура досягає максимальної щільності: стрімки пасажі шістнадцятими нотами розриваються важкими, акцентованими акордовими ударами *sfz*, *fff*. Чжу Юйтін (2020) наголошує, що виконання цих епізодів вимагає колосальної фізичної та емоційної віддачі. Фактура тут

буквально «вибухає». Це вже не просто технічна складність капричіо, а справжній крик душі, який проривається крізь жорсткі рамки зовнішніх обставин.

Таким чином, фактурний рівень «Капричіо» Сан Тонга є блискучим доказом трансформації західного жанру на китайському ґрунті. Композитор переосмислив фортепіанну віртуозність: вона перестала бути самоціллю і стала мовою вираження складних філософських категорій. Зіставлення прозорої «порожнечі» та масивної «наповненості», використання остинатних шарів та хвилеподібних арпеджіо дозволили Сан Тонгу створити унікальний акустичний простір. Фактура у цьому творі стає середовищем, в якому розгортається глибока внутрішня драма митця, що шукає свободи в епоху тотальної регламентації.

Не менш радикальною є метроритмічна організація твору, яка виступає найяскравішим проявом «капризності» та відмови від західної музичної раціональності на користь східного філософського світовідчуття. Ван Міньцзюй (2021) звертає увагу на екстремальну метричну мінливість: лише в межах перших 45 тактів головної партії розмір змінюється 16 разів (безперервно чергуються  $2/4$ ,  $3/8$ ,  $1/4$ ,  $3/4$ ) (Ван Міньцзюй, 2021: 139). Таке використання нерегулярних метрів приводить до того, що сильна доля стає абсолютно непередбачуваною, а слухач втрачає звичну точку опори. Ця ритмічна мінливість, з одного боку, блискуче втілює саму суть жанру капричіо – примхливість, раптовість, гру. З іншого боку, ця нестабільність має спільну природу з традиційною китайською музикою, де ритм тече вільно, слідуючи за інтонацією мови чи диханням, а не за жорсткою сіткою такту.

Композитор свідомо руйнує класичну європейську «квадратність» та симетрію тактової риси, яка асоціюється з механістичністю або маршовістю (Фу Хаосі, 2015: 13-14 ). Натомість він створює ірраціональну, гнучку пульсацію, що підпорядковується не математичному розрахунку, а внутрішньому емоційному імпульсу. Цей підхід ідеально корелює з традиційною китайською категорією природності, спонтанності *цзижань* (自

然) та естетикою вільного метру *сань-бань*.

Окремим новаторським кроком стало використання асиметричного розміру 5/8 (3+2) у побічній партії (Ван Міньцзюй, 2021: 139). Ця асиметрія створює ефект постійного прагнення вперед, своєрідного «кульгання», яке генерує колосальну вітальну енергію та формує яскравий, нетиповий танцювальний образ — екстатичний, майже ритуальний танець. Разом із синкопами та зміщенням акцентів на слабкі долі цей ритм утворює відчуття, сповнене внутрішньої свободи.

Більше того, кода завершується на нестійкому метричному зламі у розмірі 3/4 замість очікуваних 2/4, залишаючи відчуття відкритого простору та недовомовленості, що повністю суперечить західній концепції архітектонічної завершеності. Метроритмічний рівень твору нерозривно пов'язаний із темповою агогікою, яка керує відчуттям психологічного часу. Авторські ремарки зазначають зміни руху від початкового *Allegro scherzando* до *Poco meno mosso* та фінального *Presto*.

Найбільший контраст виникає у центральному епізоді, де у тибетській темі «метрична лихоманка» (Чжу Юйтін, 2020) експозиції раптово припиняється. Встановлюється стабільний, спокійний розмір 3/4, а темп уповільнюється. Час ніби зупиняється. Ця ритмічна стабільність створює простір для медитації, дозволяючи мелодії розгорнутися. Контраст між метричною роздробленістю крайніх частин та плавним диханням центру є ще одним втіленням філософії *Інь-Ян*.

Ван Міньцзюй (2021) робить надзвичайно тонке спостереження щодо фіналу твору. Логіка класичної форми вимагала б повернення до початкової стабільності. Твір починається у відносно стійкому розмірі 2/4, і слухач очікує, що після всіх «метричних бурь» він завершиться ствердно. Проте Сан Тонг завершує коду у розмірі 3/4. Цей несподіваний метричний злам на останніх тактах руйнує традиційну концепцію завершеності. Музика не ставить крапку, ніби обриваючись на злеті, залишаючи відчуття відкритого простору та недовомовленості.

Метроритмічний рівень «Капричіо» Сан Тонга є досконалим інструментом творчого висловлювання. Відмовившись від диктату тактової риски, композитор завдяки ритм втілив у творі різні емоційні стани. Часті зміни розміру, асиметрія 5/8 та гнучка агогіка дозволили йому вирватися з рамок ідеологічно схваленої «маршовості» чи «пісенності» того часу. Ритм у цьому творі не крокує – він дихає, пульсує і завмирає, стверджуючи право митця на складний, непередбачуваний, глибоко особистий внутрішній світ.

Хоча «Капричіо» Сан Тонга написано для темперованого європейського інструмента з молоточковою механікою, композитор трактує фортепіано як багатовимірний медіум для відтворення національного звукопису. Тембр і колористика у творі виконують функцію одного з найважливіших маркерів жанрової трансформації. Віртуозність тут позбавлена розважальної функції і набуває рис каліграфічного жесту (*шуфа*), де рух є матеріалізацією внутрішньої енергії *Ці* (气). Тому саме темброво-фактурний вимір твору стає ключовим, оскільки завдяки цьому параметру західний віртуозний жанр у Сан Тонга перетворюється на глибоку філософську мініатюру.

Музична тканина «Капричіо» організована за фундаментальним принципом традиційної китайської естетики *сюй-ши* (虚实). Чжу Юйтін (2020) підкреслює, що у експозиції переважає фактура «порожнечі»: філігранне *staccato* та розірвані мотиви вимагають «гранульованого» звуковидобування, яке дослідниця поетично порівнює з образом «метелика, що ледь торкається води» (蜻蜓点水) (Чжу Юйтін, 2020: 17). Натомість у центральному епізоді фактура стає максимально горизонтальною, вимагаючи від виконавця ілюзії безперервного вокального дихання.

Надзвичайно важливу роль відіграє звукозображальні прийоми, що утворюють образ «національного фортепіано» (Безбородько, 2023), зокрема звуконаслідування китайських інструментів. У швидких, акцентованих епізодах імітується ударна природа китайських гонгів і барабанів або жорстке щипкове звучання лютні *nina*. У ліричному розділі відтворює резонуючого

звучання струнних (*гуцин*) або протяжне звучання бамбукової флейти використовуються різні педальні ефекти – напівпедаль, вібрато педаллю та *una corda*. Поєднання обертонів створює своєрідний акустичний резонанс, подібний до відлуння в горах. Межі між звуками розмиваються, і фактура втрачає графічну чіткість, перетворюючись на акварельний розмив, подібний до техніки *шуймо* у китайському живописі. Тембр стає абстрактним, розчиняючись у просторі, а віртуозність перетворюється на тілесно-моторне втілення вільного потоку свідомості, створюючи глибоку художню ідею-атмосферу (*І-цзін*), а робота над звуком має бути зосереджена на пошуках відповідного тону *їньсе* (音色).

Темброва драматургія твору багато в чому тримається на філігранній роботі з туше (дотиком до клавіатури). Чжу Юйтін детально класифікує типи звуковидобування, які вимагає Санг Тонг. Для передачі легкості та ірраціональності в експозиції використовується прозорий і світлий звук, що нагадує краплі води. Натомість у центральному епізоді темброве завдання кардинально змінюється. Тут вимагається м'який, округлий і співучий тон. Звук має імітувати людський голос або протяжне звучання бамбукової флейти. Піаніст повинен грати глибоко використовуючи вагу руки, щоб звук не згасав, а тягнувся, створюючи ілюзію безперервного дихання над безкрайнім тибетським плато.

Особливу роль у формуванні тембрового колориту відіграє педаль. Звукове відтворення відчуття «туманності» (朦胧感) *менлун* досягається саме тембровими засобами. Тембр стає дематеріалізованим, втілюючи категорію «порожнечі» (*сюй*).

На тембровий рівень безпосередньо впливає гармонічна мова твору. Як зазначає Нью Ї (2018), Сан Тонг використовує акорди з доданими тонами (секундами, квартами) та кластери не для ускладнення функціональної логіки, а виключно заради їхнього колористичного ефекту (Нью Ї, 2018: 202). Коли композитор вилучає з акорду терцію, залишаючи порожню квінту або накладає

дві різні тональності одна на одну, він змінює саму акустичну природу фортепіанного звуку. Акорд перестає бути кроком на шляху до тоніки, перетворюючись на самодостатню темброву пляму, що несе в собі специфічний національний «післясмак» (*юньвей*) (Там само).

Темброво-фактурне забарвлення «Капричіо» Сан Тонга доводить, що композитор здійснив глибоку національну адаптацію звучання західного інструмента. Фортепіано у цьому творі позбавлене своєї європейської романтичної ідентичності. Через імітацію ударних і щипкових інструментів, філігранну градацію туше, імпресіоністичну педалізацію та колористичну гармонію Сан Тонг створив унікальний звуковий світ. Тембр виступає як найтонший інструмент для передачі філософської «туманності» та філософської глибини, перетворюючи капричіо на справжню поезію у звуках.

Отже, трансформація жанру капричіо у фортепіанному творі Сан Тонга відбулася на всіх рівнях музичної мови. Звертаючись до сонатної форми, композитор відмовляється від конфліктної драматургії, замінюючи її даоською діалектикою *Інь-Ян* та пропонуючи вільну циклічну форму із просторовою логікою розгортання матеріалу.

Європейська функціональна гармонія, метрична симетрія поступаються місцем політональній колористиці та нерегулярній ритміці *сань-бань*, що втілюють національну традиційну категорію природності *цзижань* (природність, спонтанність). На темброво-фактурному рівні фортепіано втрачає свою європейську ідентичність, перетворившись на багатовимірний акустичний медіум Сходу. Через імітацію традиційних інструментів та використання техніки *сюй-ши* (порожнеча і наповненість) композитор створює глибокий художній простір, споріднений з китайським живописом тушшю та каліграфією.

Музична форма твору є глибоко синкретичним явищем, у якому західна політональність, вільна сонатність, складна метрика підпорядковується естетичним законам традиційних китайських мистецтв – поезії, живопису та каліграфії. Саме цей синтез дозволив композитору створити простір

внутрішньої автономії в епоху жорсткого ідеологічного диктату. Перетворення капричіо на філософську мініатюру мало колосальне соціокультурне значення для китайської музики. В умовах тоталітарної регламентації кінця 1950-х років Сан Тонг використав західну модель як символічну мову прихованого авторського висловлення.

Жанр капричіо, втілений як інструментальна фантазія на тибетську народну тему, став «безпечним прихистком» для вираження внутрішніх переживань композитора. Складність музичної мови та звернення до ідей даоського споглядання природи стали для китайського музиканта інструментом екзистенційного опору. Таким чином, «Капричіо» Сан Тонга блискуче демонструє міжкультурний синтез, де західні модерністські техніки письма слугують адаптації та осучасненню китайської естетичної парадигми. Цей фортепіанний твір став прикладом трансформацію жанру капричіо з європейської віртуозної форми у форму внутрішньої особистісної свободи та національного самоствердження.

## **2.2. Втілення стародавньої фольклорної традиції *цзіньге* у фортепіанному «Капричіо» Го Цзужуна (1960)**

*Го Цзужун*<sup>11</sup> (郭祖荣, нар. 1928) – визнаний композитор і педагог, класик китайської музики, який, на жаль, досі мало відомий широкому загалу слухачів.

---

<sup>11</sup> Го Цзужун народився у Фучжоу. У старших класах він навчався у Фучжоуській муніципальній середній школі (нині Фучжоуська середня школа № 3 провінції Фуцзянь). У цей період під керівництвом свого вчителя музики він зацікавився симфонічною музикою і почав самостійно вивчати композицію. У 1947 році він написав свій перший твір для скрипки та оркестру. У 1952 році він вступив до Фуцзяньського педагогічного університету на факультет образотворчих мистецтв і музики і закінчив його в 1954 році. Він працював професором на кафедрі музики Фуцзяньського педагогічного університету, композитором першого класу Фуцзяньської академії мистецтв та викладачем-сумісником у Школі музики та танцю Хуацяоського університету. У 1955 році Го Цзужун написав свою Першу симфонію. У наступні півстоліття Го Цзужун написав безліч симфоній. Він є китайським композитором, який написав найбільшу кількість симфоній. Інші музичні твори включають більше десяти концертів, близько 20 інших симфонічних творів, понад шість фортепіанних сонат, а також велика кількість романсів та хорових творів (Го Цзужун, n.d.).

Будучи композитором-самоучкою, Го Цзужун створив неймовірну кількість творів, серед яких, – понад 60 симфоній. Недарма відомий китайський композитор Чжу Цзяньер назвав його «генієм у храмі класичної музики» (Го Цзужун, n.d.). В області фортепіанної музики доробок Го Цзужуна також величезний – 6 сонат, цикл «13 фортепіанних есеїв», за жанром ці програмні мініатюри дуже близькі до капричіо, 10 сольних п'єс та 3 фортепіанні сюїти. Відомо також, що свою найпершу фортепіанну п'єсу композитор написав у травні 1949 року і також назвав її «Капричіо» (Ріу, 2018). Таким чином, жанр вільної форми – капричіо або фантазії супроводжує майстра все його життя.

Протягом багатьох років брак уваги до фортепіанних творів Го Цзужуна був неминучим. Сьогодні Го Цзужун вже має дуже поважний вік, між тим, композитор почав поступово «розкопувати» свої ранні фортепіанні твори. Деякі піаністи пробували їх грати, але їх вплив переважно обмежується провінцією Фуцзянь. Наприклад, у травні 2017 року піаністка Хуан Лінн виступила з програмою фортепіанних творів Го Цзужуна в концертному залі Цзюрітай у Фучжоу. Її приголомшливі прем'єри Третьої та Четвертої фортепіанних сонат змусили слухачів усвідомити, що ці твори, написані ще в 1950-х роках, дуже відрізняються від тенденцій того часу. Вони фіксують «дрібниці» в особистому житті композитора та випромінюють дуже впізнаване персоналізоване звучання. Тому вони звучать так, «ніби почерк ще вологий, ніби вони були написані вчора» (Ріу, 2018). На теперішній час деякі китайські піаністи готують повний корпус фортепіанних творів Го Цзужуна.

Композиторська філософія і естетика Го Цзужуна базується на кількох складових. Музикант мислить глобальними класико-романтичними структурами бетховенського масштабу. При цьому більшість його творів увібрали елементи місцевої національної музики Фуцзянь. Композитор також є палким захисником ідеї, що музика має відображати епоху та фіксувати «історичну пам'ять народу» (Лі Тун, 2013). Свою життєву і творчу позицію він сформулював так: «завжди протистояти війні, співчувати найбіднішим верствам населення, любити природу та оспівувати рідну землю» (Там само).

Досліджуючи стародавній місцевий фольклор, Го Цзужун у своїй творчості намагався знайти шляхи поєднання західних композиторських технік з елементами національної музики. Його стиль відзначається вишуканою ліричністю та глибоким зв'язком з фуцзянською вокальною технікою *цзінґе*. Творчо застосовувати принципи західної композиції у своєму музичному доробку, композитор осучаснив стародавню національну традицію, надавши їй «нової життєвої сили» (Чжоу Сян, 2018: 1).

Цікавим видається факт, що першим (1949) і останнім (1960) фортепіанним твором Го Цзужуна біли саме сольні композиції під назвою «Каприччіо». Від травня 1949 року і до початку 1960 року він створив велику кількість фортепіанних творів. Сам композитор казав, що його ранні фортепіанні твори створювалися лише для накопичення досвіду для написання симфоній, тоді як останнє було його кінцевою метою. Саме тому він перестав писати фортепіанні соло після 1960-х років (Ріу, 2018).

«Каприччіо (随想曲)» (1960) стала вершиною досвіду створення фортепіанної музики перед початком роботи на безлюдчю масштабних симфонічних творів. Композитор звертається до глибоко локального, діалектного фольклорного жанру *цзінґе*. П'єса стала своєрідним прикладом фортепіанного твору з китайським місцевим колоритом, створеного на основі мелодійних елементів народної музики Чжанчжоу, з використанням західних композиторських технік, застосуванням політональної структури та мелодійної техніки розкладних акордів.

Твори Го Цзужуна здебільшого описують пейзажі, особливо ті, що пов'язані з Фуцзянем, що розкриває його схильність виражати свої емоції через природу. «Каприччіо» було написано, коли автор, прямуючи до Шаньтоу, проїжджав через Чжанчжоу і був захоплений місцевими краєвидами. Він побачив, як на річці Цзюлун сяють хвилі, сонячно та ясно, рибальські човни, що плывуть річкою, і натовпи людей на мосту – все це створювало картину процвітаючого життя. Хоча в той час країна переживала економічні труднощі,

люди все одно зберігали оптимістичний настрій і працювали, що надихнуло автора на створення «Капричіо» (Чень Хуа, 1999: 27).

Як багато «пейзажних картин» літераторів, так і музикантів, хоча автори й зображують пейзажі, основний зміст часто стосується людей. Так і музика Го Цзужуна завжди несе під своєю поверхнею певний емоційний настрій. Зазвичай, їй притаманний ледь помітний смуток та співчуття, проте вона «завжди сумна без образи або трагічна без скарг» (Ріу, 2018). Музика, композитора, безумовно, містить гостру критику, але «ця критика, як правило, ледь помітна, прихована серед квітів» (Там само). Вона часто закінчується надією, навіть якщо ця надія іноді є лише недосяжним ідеалом. Тому його музика «пропонує розраду» (Там само).

*Цзіньге*, найдавніший народний пісенний жанр Чжанчжоу, спочатку був відомий як *гезай* або *шицзіньге*. Так називали на півдні Китаю мелодією жебраків. У 1953 році це явище офіційно отримало назву *цзіньге* (*гезай*). Як зазначає Чжоу Сян (2018), згідно з місцевими історичними хроніками, *цзіньге* сформувалося в епохи Тан і Сун, а остаточно стало цілісним у період Мін. Традиція походить з народного середовища, виконується на місцевому діалекті, її мелодії прості, зміст зрозумілий. Наньїнь та *наньдяо* мали глибокий вплив на його розвиток. *Цзіньге* як давня форма пісні пройшла крізь століття, ставши основою, з якої пізніше виросла тайванська опера *гецзайсі*. Традиція отримала любов широких народних мас і поступово збагачувалася та вдосконалювалася завдяки безперервному виконанню аматорами та музикантами.

Народні пісні Південного Фуцзяня зазвичай виконуються чотирма особами, музичний супровід різниться в залежності від регіону, зазвичай спів супроводжують інструменти *піпа*, *дунсяо*, *ерсянь*, *саньсянь*, *муюй* тощо, іноді виконавець сам співає і грає на *юеціні* або *ерху*. Традиційний репертуар включає пісні «Чень Сань та У Нян», «Цінь Сюемей» тощо. Інструментальна музика *цзіньге* є «унікальною формою народної пісні Чжанчжоу з яскравим місцевим колоритом» (Чжоу Сян, 2018: 3), вона сформувалася на основі народних пісень, мелодій та *цзуйгу*, популярних у районі Чжанчжоу, вбираючи

частину мелодій місцевої опери та *наньдяо, наньїнь*. Мелодії *цзінгге* поділяються на три основні типи: *цяосуйцзай*; *укунцзай, сикунцзай*; *хуадяоцзай, цаоге*. Основні мелодії *цзінгге* включають «Чотири стовпи»: «Чень Сань та У Нян», «Цінь Сюемей», «Шаньбо та Інтай», «Мен Цзяннюй»; «Вісім малих»: «Скорбота Мяочан», «Дун Юн», «Суміжні колодязі» (Там само).

Музика Го Цзужуна також апелює до музичних джерел опери Мін. Майбутній композитор виріс у родині в атмосфері шанування опери династії Мін, особливо завдяки своїй бабусі по материнській лінії, яка часто співала йому. У дитинстві він віддавав перевагу мелодійним та драматичним п'єсам, а не більш традиційним п'єсам бойових мистецтв, які любили інші діти, — ця риса відображена в його пізніших творах.

На початку 1950-х років Го Цзужун написав музику для експериментальної трупи опери Фуцзянь, а наприкінці 1950-х років та на початку 1960-х років вивчав іншу народну музику. Тому багато характеристик музики Го Цзужуна ймовірно, тісно пов'язані з його драматичним мисленням, що стосується звернення до театральних мелодій, лінійної логіки розгортання мелодій, гетерофонної поліфонії, використання півтонових інтервалів тощо.

Композитор не отримав систематичної професійної музичної освіти, що робить його твори дуже відмінними від інших композиторів, що закінчили академії. Саме цей факт обумовив своєрідність індивідуального стилю митця: його музика часто містить так звані «неправильні ноти» та «дивні звуки», але саме вони і створюють неповторність його музики. Серед таких «помилочок» є «часті модуляції в стилі потоку свідомості, мислення в рухомій тональності та навіть кінцівки, що не в тій самій тональності, що й початку» (Pi, 2018). Цю характеристику деякі слухачі жартома називають «фуцзяньською недостижною оливкою — спочатку несмачною, але як тільки до неї звикаєш, то полюбиш її» (Там само).

«Капричіо» Го Цзужуна заснована на музичному матеріалі автентичної мелодії жанру *цзінгге* «Велика ріка виходить на піщаний берег» —

старовинного фольклорного мистецтва регіону Чжанчжоу провінції Фуцзянь. Оригінальна мелодія побудована на основі ладу *чжи*, його структура коротка та проста, може бути розділена на дві частини. Це проста двочастинна форма, частини якої демонструють контраст у ладових відтінках, що відповідає характерам чоловіка та жінки. Перша частина символізує жіночий спів, який спирається на плавний рух ступенями *шан* і *юй*.

Мелодія розвивається переважно поступово, представляючи невеликі хвилясті ходи, що відображає ніжність жінки. У другій частині зображено чоловічий спів, який відрізняється квартовими стрибками з опорою на *чжи* та *гун*. Мелодія цієї частини ясніша та вільніша, відображає яскравий характер чоловіків. В «Капричіо» Го Цзужун трансформує це у складну тричастинну форму з рисами варіаційності, що притаманно саме розгорнутим західним інструментальним формам.

Композитор застосовує західну музичну форму, що робить її більш масштабною і раціональною, згідно структурним особливостям та логіці розвитку традиційних фортепіанних творів. Автор бере за основу першу фразу оригінальної пісні *цзінґе* «Велика ріка виходить на піщаний берег», яка є музичною темою всього твору. Її мелодичний розвиток заснований на традиційному китайському прийомі *юявей* (鱼咬尾), коли останній звук попередньої фрази стає початком наступної. Це забезпечує безперервність та поступове розгортання мелодії, яку у пісні порівнюють із плинністю води, оскільки твір натхненний річкою Цзюлун.

Тема «Капричіо» активно варіюється, з'являючись у різних варіантах. Хоча композитор значно змінює та розвиває головну мелодичну лінію п'єси, він все одно зберігає певний ступінь єдності з оригіналом *цзінґе*, дотримуючись логіки фразування та ладових змін. В кінці твору мелодія повертається у більш наближеному до оригіналу, хоча і в зміненому вигляді, включаючи синкопований ритм та орнаментику, що надає їй ще більш витонченого вигляду.

Щоб надати твору масштабу капричію, Го Цзужун використовує політональність. Однією з найяскравіших особливостей «Капричію» є велика кількість альтерацій, тому з точки зору реального звучання вона дуже сучасна, що є наслідком того, що композитор повною мірою використав західні гармонійні принципи. Наприклад, у першій темі мелодія звучить у *до-юй*, але в басу композитор використовує акордику *Мі-бемоль мажора* або *До мажора*.

У китайській традиційній музиці альтеровані звуки вважаються «побічними тонами» *пьяньїнь* (偏音), а їх використання зазвичай обмежене, як за кількістю, так і за тривалістю та способами розвитку. Застосування європейської функціональної гармонії та «побічних тонів» компенсує нестачу напруги в пентатонічній мелодиці.

В творі Го Цзужуна сучасні гармонії супроводжують народну мелодію, зберігаючи її простоту та чистоту. Композитор використовує західні функціональні гармонійні принципи та техніки, додаючи діатонічні акордові послідовності. Коливання ладу через енгармонізми відіграє надзвичайно важливу роль у виразності музики, що у «Капричію» створює колористичні спалахи, збагачуючи багатобарвне звучання. Особливо це стосується середнього розділу, де ладові зміни є часто несподіваними і яскравими.

Щоб подолати квадратність і «рівність» народної пісні, Го Цзужун насичує тканину поліритмією – тріолями, квінтолями, секстолями тощо. Це надає твору імпровізаційного характеру, властивому ознакам капричію, та динамізує форму. Метроритмічна організація «Капричію» є доволі різноманітною, ритмічні фігури органічно інтегровані у плавний рівномірний та дещо монотонний рух пісні *цінґе*.

Хоча фортепіанному «Капричію» оригінальна пісня *цзінґе* значно змінена, вона все ж зберігає структуру первинної мелодії, поступово змінюючи ритм, що робить її більш живою. Особливістю є те, що в різні варіації вводяться різні альтерації та ритмічні зміни. Хоча висотність звуків значно змінюється, вона все ще ґрунтується на поступовому русі секунд, що є

найпоширенішими інтервалами в китайській музиці, тому, незважаючи на значні зміни в гармонії, оскільки *цзіньге* має просту фактуру, гармонічний супровід надає їй сучасного звучання.

Головною особливістю твору є використання різноманітних арпеджіо та акордів, що є відтворенням стилю народного виконавства та імпрровізаційної природи капричіо. Композитор застосовує різні зміни та способи виконання арпеджіо та акордів, їх структура різноманітна, переважно використовуються акорди, рідше зустрічаються октави. Арпеджіо з тріолями та квінтолями повністю відображають капричіозну, рапсодичну природу викладу фольклорного матеріалу. З точки зору слухового сприйняття таке арпеджіо містить багато змінених звуків, що надає йому західного звучання.

Що стосується виконавських вказівок, то, перш за все, піаніст має балансувати між двома «полюсами». Китайська традиційна музика має концепцію «китайської основи та західної обробки» (Чжоу Сян, 2018: 6), що добре поєднує контраст між китайською мелодією та західною гармонією та інтегрує їх, тим самим краще досягаючи місцевого колориту. Мелодія у верхньому регістрі має зберігати вокальну природу *цзіньге* – бути м'якою, теплою, «мирною і поміркованою» (Там само), наслідуючи звучання народних інструментів *pipa*, *дунсяо*, *ерху*.

Акомпанемент, що складає басові ходи, арпеджіо, складні акорди з альтераціями тощо вимагає чіткої артикуляції, гостроти та об'ємного мислення, щоб створити та диференціювати багаторівневу фактуру. Тому при виконанні арпеджіо найважливіше – точність звукової основи. Крім того, важливо зберігати легкість арпеджіо, що є особливістю самого капричіо, а супровід у верхньому регістрі повинен передавати витонченість мелодії *цзіньге*, тоді вони будуть цілісно взаємодоповнювати одне одного. Не варто також перевантажувати акорди, граючи їх занадто «грубо і несамовито» (Там само), щоб не заглушити тендітну народну мелодію, і водночас витримувати строгий поліритмічний каркас.

Метроритм у п'єсі має найбільш очевидні та характерні елементи виразу

китайської музики. У всьому творі ритм дуже мінливий, найбільш помітними є численні тріолі, квінтолі, секстолі, тому необхідно відтворювати гнучкість різноманітних неквадратних ритмічних фігур. Загалом, такі ритмічні фігури самі по собі мають нестійкість, що сприяє «капризності» та неупередженості руху. Композитор використовує такі ритмічні фігури, щоб порушити рівномірність та дещо монотонність первинної мелодії. У творі також багаторазово змінюється метр, змінюючи тактові розміри 2/4, 3/4, 3/2, 4/2, 6/4, 4/4, що для невеликого твору є досить частим, і свідчить про нестабільність пульсації.

В «Капричіо» багатопарова фактура сприяє збагаченню тембральних характеристик твору. Наприклад, у чотиришаровій музичній тканині основний мелодійний голос розташований у середньому регістрі, бас у нижньому регістрі, а також два супровідних голоси утворюють ще два різних за тембрами шари. У таких епізодах необхідно забезпечити ясність основної мелодії та басової лінії.

Справжня складність полягає в тому, як дві супровідні партії доповнюють гармонійну повноту та звукове наповнення фактури. Обидві супровідні лінії мають свої функції горизонтального розвитку, тому всі чотири партії фактури повинні бути незалежними, ясними, мати вертикальну гармонійну цілісність та горизонтальну мелодійну лінійність. Тільки тоді можна забезпечити фактурну цілісність та шаруватість, що надасть справжнє відчуття багатства багатоголосого музичного викладу твору.

Темброве різноманіття є одним з найяскравіших ознак капричіо, де основа музики *цзіньге* варіюється, надаючи слухачу різноманітну звукову палітру твору. При виконанні високих мелодій слід контролювати динаміку, грати легше, використовуючи кінчики пальців, щоб зменшити силу, але зберегти ясність тембру. Супровід у нижньому регістрі повинен створювати фон і звучати плавно. Синкопований ритм надає певної рушійної сили рівномірним восьмим нотам, і одночасно з акордами створює певну напругу.

Для відтворення певного тембру твору у «Капричіо» Чжоу Сян (2018)

радить керуватися загальним принципом: «у частинах, близьких до оригінальної мелодії *цзінґе*, слід дотримуватися китайського національного стилю, з яким та чистим звуком; а у капричіозних розділах, де музичний матеріал, слід відтворювати західний колорит, але не слід надто виділяти зміну тембру, слід зберігати єдність» (Чжоу Сян, 2018: 9).

У «Капричіо» головна тема *цзінґе* з'являється чотири рази. Спочатку – у первісному вигляді, наступні три рази – зі змінами ритму, гармоній, фактурних нашарувань тощо. Кожна з таких змін надає темі нового звукового забарвлення. Так, у першій фразі тема, що відтворює жіночий спів, проходить безпосередньо у вигляді народної мелодії «Велика ріка виходить на піщаний берег». Композитор в основному не змінює мелодію, лише додає до неї діатонічні акорди, щоби зберегти автентичність мелодії та стилю *цзінґе*. Для цього у фортепіанному виконанні не повинно бути динамічної і агогічної строкатості, занадто багато змін, слід зберігати стиль оригінальної пісні, щоб мелодія звучала просто та чисто, а супровід повинен лише створювати прозоре тло.

У другому проведенні теми «ініціатива» переходить до чоловічого співу пісні *цзінґе*, який також викладається у відносно високому регістрі. Такий прийом композитор використовує головним чином для адаптації фактурного розвитку фортепіанного твору для сприяння загального руху та динаміки музики, а також. Тема зазнає певного орнаментального «розцвічення», але все ще зберігає загальну структурну рамку оригінальної мелодії.

Найпомітнішою зміною є використання синкопованого ритму, який надає гармонії рушійної сили. Тому дуже важливо у цій частині основний зберегти стиль *цзінґе* у мелодійному голосі, зберігаючи плавний рух рівномірних восьмих тривалостей. У супровідних голосах виконуються нестійкі синкопи, наповнюючи всю музику внутрішньою рушійною силою, роблячи її живою та ритмічною, а не плоскою та монотонною.

Третє проведення теми знову використовує жіночу партію оригінальної мелодії. Зміни в цьому розділі значно більші порівняно з двома попередніми.

Це стосується ладових коливань, віртуозного наповнення фактури, загального динамічного плану і ритміки, що надає музиці яскравого розвитку. Виконання цієї частини має бути міцним та ритмічним, октавними подвійними нотами необхідно чітко окреслити структурний каркас оригінальної мелодії *цзіньге*. Супровід у нижньому регістрі повинен створювати рушійну силу за допомогою потужних басів та акордів, поєднуючись з основним голосом, щоб створити могутню звукову картину.

У четвертому проведенні теми композитор використовує суттєві орнаментальні зміни мелодії, що є частим прийомом багатьох обробок народної музики для фортепіано, де відбувається варіювання. У виконанні необхідно звернути увагу на розкриття емоційного змісту цього епізоду. Основний мелодійний голос має бути ясним та мелодійним, з чіткою артикуляцією, а супровідні лінії, що утворюють гармонію, необхідно грати з певною силою, спочатку створюючи напругу, а потім – розв'язуючи її, що робить музику більш драматичною.

Отже, при виконанні «Капричіо» слід дотримуватися декількох основних принципів. Перш за все, необхідно постійно пам'ятати про основу музики, яку складає мелодія *цзіньге*. Тому у всіх варіантах проведення теми треба чітко диференціювати і відтворювати тему. Не слід також бути занадто жорстким та механічним, відтворюючи «капризну» природу твору Го Цзужуна. Нарешті, головним завданням виконавця є зберігати дух *цзіньге*, демонструючи процес життя цієї музики, милуючись її красою у різних проявах тембру, фактури, динаміки тощо.

«Капричіо» Го Цзужуна, ґрунтуючись на мелодії *цзіньге*, демонструє високу ступінь свободи вираження, його зміст дуже різноманітний, що надає їй великої виразної сили. Глибока інтеграція та сучасна інтепретація старовинної національної музики засобами західного мистецтва надає ціньге нової життєвої сили, підкреслює її чарівну індивідуальність. Мелодія то плавна, то технічно складна, має чіткий характер, модуляції вражають, демонструючи сильну романтичну чуттєвість.

«Капричіо» є одним з численних фортепіанних творів Го Цзужуна, воно є видатним твором, що поєднує західний жанр капричіо та китайське *цзіньге*. Фортепіанна п'єса демонструє не лише чотири вищезазначені характеристики, вона має очевидні технічні особливості, зовнішню форму капрису/рапсодії, та насправді містить глибокий дух простих чжанчжоуських пісень.

Капричіо – це західний музичний жанр з особливою виразністю, який часто виражає дуже багатий, вільний та романтичний дух, навіть нестримні емоції, його мелодія та структура вільно розвиваються, не маючи фіксованого формату. *Цзіньге*, що виникло та розвивалося в районі Чжанчжоу на півдні Фуцзяня, є частиною великої сім'ї китайського народного мистецтва і також має загальні характеристики музики Піднебесної.

Оригінальна мелодія *цзіньге* «Велика ріка виходить на піщаний берег» також має типові характеристики традиційної китайської музики: мелодія спокійна та проста, плавна та стримана, але не позбавлена лінійної краси. Композитор Го Цзужун, використовуючи західну музичну форму та сучасні гармонійні техніки, ритмічну структуру, фортепіанні виконавські засоби, вміло адаптував, інтегрував та творчо переробив оригінальну мелодію, надавши їй нового музичного життя та змісту. Використання фортепіано – представника Заходу, званого «королем інструментів» та найбільш виразного носія музики – для виконання твору, було передбачливим та інноваційним як у консервативні 1960-ті роки, так і в сучасну епоху вільного розвитку різних композиторських течій.

Хоча твір використовує низку західних прийомів, він не втратив оригінальну мелодію, а музичний «ген» твору залишається національним, і саме цьому композитор присвятив довготривалі зусилля, тобто кінцевою метою творчості є розвиток національної музики, що є цінним і гідним для вивчення та поваги.

### **2.3. Жанр капричіо в фортепіанних творах Чу Ванхуа: переосмислення світового досвіду крізь призму національного світовідчуття**

Творчість видатного китайського композитора і піаніста Чу Ванхуа (Chu Wanghua, 储望华) відіграла ключову роль у формуванні національної фортепіанної музики, проте звернення музиканта до жанрової моделі капричіо потребує глибинного осмислення. У китайській музичній творчості жанри фантазії та капричіо часто перетинаються, оскільки обидва передбачають імпровізаційність, свободу форми та відхід від суворих класичних канонів на користь горизонтального розгортання думки. У фортепіанній музиці видатного китайсько-австралійського композитора і піаніста Чу Ванхуа можна спостерігати низку фортепіанних творів, що відповідають ознакам капричіозності та фантазійності. Серед них – «Сіньцзянське капричіо» 《新疆随想曲》 (1978), «Капричіозна сюїта – Звуки Лін'їнь» 《随想组曲 – 灵隐之声》 (1982) і «Жасмінова фантазія» (2003).

Сьогодні Чу Ванхуа визнаний одним із найвпливовіших митців китайської композиторської школи. Його творчий шлях демонструє культурний опір митця, що намагається подолати ідеологічний диктат і життєві трагедії. Між фортепіанними творами Чу Ванхуа «Сіньцзянським капричіо», «Капричіозною сюїтою – Звуки Лін'їнь» та «Жасміновою фантазією» існує відносно невеликий проміжок часу. Між тим, дані композиції уособлюють різні періоди у творчій біографії митця. Це вказує на еволюцію і трансформацію жанру капричіо у межах творчого методу самого композитора.

Чу Ванхуа народився 1941 року в провінції Хунань у сім'ї високоосвічених інтелектуалів, його батько, Чу Аньпін, був відомим китайським мислителем та журналістом (Жуань Юань, 2018). Зростаючи в інтелектуальному середовищі, хлопчик рано виявив музичні здібності і вже у сім років розпочав заняття на фортепіано (Дун Сяочень, 2024). Його

композиторський дебют відбувся у п'ятнадцять років написанням твору для ерху «Сільська пісня», після чого газета «Женьмінь жібао» назвала юного автора «композитором у червоному галстуку» (цит. за: Тао Дан, 2022: 3).

У сімнадцять років Чу Ванхуа успішно склав іспити на композиторський факультет Центральної консерваторії, однак, його доля різко змінилася через політичні репресії. У 1957 році його батька було тавровано як «правого елемента», а згодом, під час Культурної революції, він зник безвісти. Через це керівництво консерваторії позбавило юнака права навчатися на композитора, його примусово перевели на фортепіанний факультет (Лі Лібей, 2012). Ці події могли би зламати митця, але вони стали для нього школою виживання.

Навчаючись у класі видатного професора Ї Кайцзі, він здобув блискучу піаністичну техніку, паралельно продовжуючи фанатично вивчати композицію самостійно (Чжан Лейлей, 2022). В процесі занять на фортепіано молодий китайський музикант засвоював західний інструмент «з неспецифічною для китайського тембрового слуху фонікою одночасно з національними звуковими образами» (Бай Є, 2014: 10).

Разом з опануванням західного академічного репертуару Чу Ванхуа «додав до кола своїх творчих інтересів оволодіння композиторськими техніками ХХ століття, сучасні уявлення про різні сторони музичної мови, перш за все, звуковисотність, ні на йоту не втративши при цьому національного характеру та авторського висловлювання» (Там само).

У роки Культурної революції (1966–1976), коли музичне мистецтво Китаю перебувало під жорстким ідеологічним диктатом, а будь-які прояви індивідуальної рефлексії вважалися «буржуазними пережитками», Чу Ванхуа виживав, беручи участь у колективних проєктах. Він став одним із головних авторів знаменитого фортепіанного концерту «Хуанхе» (1969–1970). Протягом десяти років композитор жив у стані постійного психологічного тиску та прихованого болю (Тао Дан, 2022). Фортепіано стало для нього єдиним безпечним прихистком, а жанр інструментальної мініатюри – сферою особистісного висловлювання.

### 2.3.1. «Сіньцзянське капричіо» (1978): ствердження вільного людського духу через національну самоідентифікацію

Завершення Культурної революції та розгром «Банди чотирьох» у 1976 році стали для китайського суспільства часом колосального психологічного та естетичного катарсису, і, нарешті, «настала весна вільної творчості» (Хуан Хайлань, 2016: 50). Саме на цій хвилі духовного звільнення у 1977–1978 роках народжується «Сіньцзянське капричіо» для фортепіано Чу Ванхуа. Безпосереднім імпульсом до його написання стало замовлення на фортепіанний акомпанемент до нової пісні Чжен Цюфена «Прекрасна річка Павич», присвяченої Сіньцзяно-Уйгурському автономному району – величезній території на північному заході Китаю, населеній тюркськими народами. Мелодія пісні, просякнута інтонаціями уйгурського фольклору, вразила Чу Ванхуа своєю красою, гнучкістю та незвичністю (Го Шаньшань, 2006).

Проте талановитому композитору було «тісно» в межах вокального акомпанементу, і музичний матеріал швидко перетворився на масштабну сольну фортепіанну п'єсу (Чжан Лейлей, 2022). Як згадував сам композитор, працюючи над акомпанементом, він настільки захопився цим матеріалом, що «почав імпровізувати на клавіатурі, розширюючи фактуру, ускладнюючи гармонію та додаючи віртуозні пасажі» (Там само: 77).

Вибір жанру *капричіо* (随想曲), що перекладається як «п'єса вільних думок/фантазія», був глибоко симптоматичним. Капричіо як жанр, що історично передбачає свободу висловлювання, раптові зміни настроїв, імпровізаційність та відмову від жорстких структурних канонів класицизму, став для Чу Ванхуа ідеальним простором для психологічної рефлексії. Зацікавленість сіньцзянською тематикою, з одного боку, забезпечувало політичне «алібі» композитора, адже офіційна ідеологія заохочувала оспівування «великої багатонаціональної родини». З іншого боку, музика національних меншин з її відкритою емоційністю давала легальний привід відійти від жорстких канонів революційної музики.

Звертаючись до «нейтральної» пейзажно-етнографічної тематики, Чу Ванхуа насправді створював простір для вираження глибоко особистих емоцій. Описуючи свій стан під час написання твору, композитор зазначав: «У той час обличчя країни почало зазнавати кардинальних змін <...>. Ця атмосфера дала мені колосальне натхнення і піднесення. Як у композитора, мої творчі думки та емоції в моєму серці вирували і бурхали <...>» (Го Шаньшань, 2006: 149).

Музика капричіо уособила збуджені емоції композитора, який роками жив в умовах тотальної регламентації, і раптом отримав право дихати на повні груди. Саме тому Чу Ванхуа обирає жанр, сама назва якого свідчить про відмову від жорстких структурних схем на користь вільного польоту думки. Якщо на Заході у другій половині XX століття капричіо часто ставало полем для постмодерністської іронії та інтелектуальної деконструкції, то для китайського композитора кінця 1970-х років цей жанр мав абсолютно інше, емоційно-особисте навантаження. Він перетворився на лабораторію пошуку власного, не скаліченого ідеологією голосу, де віртуозність виступає як мова вираження невідконтрольної стихії.

Для Чу Ванхуа «капризність» і непередбачуваність форми стали синонімом *щирості*. Віртуозність, яка пронизує твір, виступає тут не як порожня технічна демонстрація, а як мова вираження невідконтрольної стихії, як катарсис після довгих років мовчання.

Таким чином, «Сіньцзянське капричіо» є невіддільним від епохи переходу Китаю від Культурної революції до політики Реформ і відкритості. Твір пов'язаний із процесами гуманізації мистецтва, звільнення від ідеологічних догм, подоланням травми репресій самого композитора, реалізацією його творчого потенціалу на фортепіано. Звернення до сіньцзянського фольклору, теми національних меншин стало для композитора своєрідною «жанровою маскою», що дозволило легалізувати складну емоційну палітру та віртуозну західну техніку.

Драматургія «Сіньцзянського капричіо» принципово уникає жорсткої діалектичної конфліктності західної класичної сонати, де стикаються

антагоністичні теми. У Чу Ванхуа форма розгортається через асоціативне нанизування контрастних станів, утворюючи масштабну сюїту-фантазію, що складається зі вступу, п'яти основних розділів та коди. Така багаточастинна, наскрізна будова не є суто наслідком західного впливу, оскільки логіка поєднання розділів є не діалектичною, як у сонаті, а асоціативною.

Композитор використовує західну «оболонку» вільної форми для поширення національної структурної логіки. Го Шаньшань (2006) пов'язує таку архітектоніку з традиційним уйгурським танцювально-музичним жанром «Сенем»: «Загалом, цю п'єсу, якщо не брати до уваги вступ і коду, можна розділити на п'ять частин, які вибудовуються за певною музичною логікою: від початкового повільного і спокійного стилю музика поступово прискорюється, досягаючи кульмінації, а потім знову повертається до спокою або різко обривається. Як бачимо, музична структура “Сіньцзянського капричіо” та “Сенему” дуже схожі. Насправді це і є базова концепція, яку Чу Ванхуа застосував під час створення цього твору...» (Го Шаньшань, 2006: 149).

Відсутність сонатного конфлікту компенсується потужною хвилеподібною драматургією, яка цілком підпорядкована традиційним китайським естетичним принципам. Рушійною силою розвитку стає контраст станів, що ідеально корелює з категорією *іцзін* (意境) – створенням емоційно-філософського «пейзажу душі». Цьому спрєє також прихована програмність твору. Хоча він не має детального літературного сюжету, його музичний матеріал, запозичений з пісні Чжен Цюфена, викликає стійкі візуальні асоціації. Сюжет розгортається як просторове споглядання, подібне до традиційного китайського живописного сувою. Музика послідовно малює перед слухачем величні пейзажі гір Тянь-Шаню, сцени з життя пастухів, ліричні роздуми під виноградною лозою та масові екстатичні танці.

Енергетика твору розвивається за принципом накопичення та скидання напруги, утворюючи потужну хвилеподібну драматургію. Перша хвиля енергії розповсюджується на вступ та перший розділ. Твір відкривається урочисто і владно. Вступ задає епічний масштаб через масивні акорди та октавні

пасажі на *fortissimo*. У першому розділі звучить головну тему, запозичена з пісні, енергія якої має яскраво виражений моторний характер. Це енергія руху, танцю, життєствердної сили.

У другому розділі відбувається кардинальний злам. Кінетична енергія попереднього руху трансформується в просторову енергію, колорит. Темп *Tempo rubato con capriccioso* вказує на імпровізаційність. Чень Лей (2014) підкреслює, що саме тут виконавець має проявити максимальну гнучкість агогіки. Це зона медитації, де віртуозні пасажі звучать «як легкий подих вітру або дзюрчання струмка» (Чень Лей, 2014: 110).

В третьому розділі починається накопичення нової енергії, повертається танцювальна ритміка, імітація ударних інструментів стає більш виразною. У четвертому розділі складні метричні переходи між 2/4, 6/8, 9/8 створюють ефект кружляння. Емоційний градус невпинно зростає, готуючи слухача до кульмінації.

П'ятий розділ є семантичною та динамічною кульмінацією, найважливішою точкою драматургічного рельєфу. Напруження тут досягається через максимальне розширення темпу – аж до *Largamente*. Запис на трьох нотних станах також візуально і фактурно розширює простір. Акорди стають монументальними, музична тканина досягає максимальної щільності. Віртуозність тут перетворюється на справжній катарсис, репрезентуючи момент філософського синтезу, грандіозного утвердження краси та свободи.

В коді *Presto* відбувається своєрідне кінетичне скидання. Накопичена в кульмінації енергія вивільняється у стрімкому, екстатичному потоці октав та акордів, завершуючи твір на найвищій точці емоційної напруги.

Як бачимо, драматургія «Сіньцзянського капричіо» є блискучим підтвердженням фундаментальних категорій традиційної китайської естетики. У музиці відбувається процес візуалізації філософських концептів *сюй-ши* (虚实 – порожнеча і наповненість) та *цзижань* (自然 — природність, спонтанність). Принцип *сюй-ши* реалізується через контраст фактурних

рішень. «Наповненість» (*ши*) представлена у масивних акордових комплексах вступу та кульмінаційному розділі, а також у щільній танцювальній ритміці. Натомість «порожнеча» (*сюй*) панує у другому розділі у прозорих, мереживних пасажах та тривалих паузах і ферматах, що створюють акустичний простір. Ця «порожнеча» не є відсутністю музики, вона є простором для резонансу сенсів.

Принцип *цзижань* (自然 – природність, спонтанність) втілюється через саму імпровізаційну природу жанру капричіо. Відмова від жорстких структурних та метричних рамок, використання *rubato*, імітація звучання народних інструментів – усе це є проявом даоського ідеалу «не-діяння» (*у-вей*) у звуці. Музика розгортається так, ніби вона народжується сама по собі, підкоряючись не раціональному розрахунку композитора, а внутрішнім законам природи та людської емоції.

Жень Цзін (2020) зазначає, що «тематизм і темпові позначення тісно пов'язані з музичним змістом, що виражається, і, судячи зі зміни швидкості та структурної будови, твір має яскраво виражену “капризність” (随想性)» (Жень Цзін, 2020: 2). На мелодичному рівні твір демонструє перетворення первинної теми вокального плану на масштабне інструментальне полотно. Хоча тематичною «точкою відліку» для Чу Ванхуа стала пісня Чжен Цюфена, в фортепіанному творі композитор спирається на ключове інтонаційне зерно, яке стає генетичним кодом усієї композиції.

Чжан Лейлей (2022) вказує, що «під час створення твору три ноти, що відповідають словам “*Конг-цуюе-хе*” (річка Павич) з однойменної пісні, були взяті за основу, і саме структурна форма “дві короткі і одна довга” (两短加一长) з цієї пісні стала головним мотивом “Сіньцзянського капричіо”» (Чжан Лейлей, 2022: 76). Цей гнучкий лейтмотив пронизує всю тканину твору, еволюціонуючи від пружного танцювального імпульсу до монументального дзвонового звучання у кульмінації.

Специфічний малюнок мелодичної лінії, який є носієм автентичного уйгурського колориту, «має “параболічний” характер розвитку. Як впливає з

назви, вона починається з низького звуку, досягає найвищої точки, а потім повертається до вихідного звуку. Візуально напрямок мелодії утворює лінію, схожу на параболу, що є характерною рисою мелодики уйгурських народних пісень» (Жень Цзін, 2020: 5). Цей контур, з його раптовими експресивними стрибками вгору та плавним хвилеподібним спадом, стає не лише фольклорною ознакою, а й символом глибокого дихання.

Для передачі мікротонової гнучкості східної музики на фортепіано з його фіксованим темперованим строем композитор вдається до орнаменталізації теми, імітуючи так звані «живі ноти» (活音). Жень Цзін (2020) зазначає, що «у “Сіньцзянському капричіо” найпоширенішою прикрасою є “складний форшлаг” (复倚音), використання якого вимагає від виконавця розслаблення пальців та їхнього швидкого переміщення» (Жень Цзін, 2020: 28).

Завдяки складним мелізмам, репетиціям та форшлагам мелодія втрачає західну «визначеність» виконують функцію інтонаційного «розмиття» фіксованого звуку. Завдяки їм мелодія втрачає свою західну «квадратність» і набуває східної гнучкості, імітуючи специфічне вібрато на струнних інструментах або вокальні мелізми народного співака. Спостерігаючи за розвитком головної теми протягом твору, можна спостерігати її трансформацію та відображення у зміні психологічних станів.

У першому розділі тема звучить грайливо, пружно, з яскраво вираженою танцювальною артикуляцією. У другому розділі вона «дематеріалізується», розчиняючись у віртуозних пасажах-арабесках, перетворюючись на лінію, позбавлену гравітації. Тут мелодія згідно з принципом *ї-цзін* стає інструментом медитації. Справжнє переродження теми відбувається у кульмінації на *Largamente*. Лейтмотив «дві короткі і одна довга» викладається потужними, повнозвучними акордами на *fortissimo*. Мелодія, яка починалася як витончена стилізація народної пісні, тут виростає до масштабів грандіозного філософського гімну. Вона звучить як символ звільненого духу, як тріумф волі над обставинами.

Мелодичний рівень «Сіньцзянського капричіо» демонструє найвищу майстерність Чу Ванхуа у роботі з національним матеріалом. Композитор виокремлює генетичний код фольклору, створюючи лейтмотив, «параболічний» контур, орнаментальні варіації та піддає їх потужному симфонічному розвитку. Мелодія у творі є живим організмом, який еволюціонує від простої танцювальної полівки до монументального вираження творчої свободи, що демонструє місію жанру капричіо як лабораторії пошуку китайського національного голосу.

Гармонічна мова «Сіньцзянського капричіо» є прикладом прикладів міжкультурного синтезу, оскільки композитор здійснює глибинну трансформацію фактурної вертикалі на основі поєднання елементів уйгурської мелодики та мажоро-мінорної системи. Справжнім ядром цієї мови є специфічне використання інтерваліки, де ключовим маркером виступає збільшена секунда, «характерна для сіньцзянського музичного стилю» (Чжан Лейлей, 2022: 77). Цей гармонічний прийом є спробою Чу Ванхуа адаптувати темперований стрій фортепіано для імітації так званих «живих нот» (活音) – мікротонових інтонацій (чвертьтонів), характерних для уйгурського вокалу та гри на струнних інструментах. Оскільки фортепіано не здатне відтворити чвертьтон, композитор використовує гострі секундові зіткнення, щоб створити ілюзію звуку, що вібрує і «ковзає».

Чу Ванхуа сміливо переносить цю специфіку у вертикаль, створюючи жорсткі, дисонантні акордові комплекси. Дослідниця Жень Цзін (2020) визначає це явище терміном «зіткнення звуків» (碰音), наголошуючи: «Мала секунда та збільшена секунда є набагато більш напруженими, ніж велика секунда. Цей колорит повною мірою передає смак сіньцзянської музики. Проте Чу Ванхуа використовує секундові співвідношення між акордами та мелодією, використовуючи напругу та нестабільність таких інтервалів для вираження унікального колориту сіньцзянської музики» (Жень Цзін, 2020: 13).

Таким чином відбувається переосмислення західних гармонічних

функцій, зокрема неаполітанського акорду, хоча, безперечно, це зазначено хоча й далеким, але мусульманським впливом на обидві культури. У західній традиції цей акорд часто несе семантику трагізму, фатуму або глибокого смутку. Натомість у «Сіньцзянському капричіо» він отримує абсолютно інше трактування. Композитор позбавляє західний акорд його звичного функціонального тяжіння і перетворює його на самостійну колористичну пляму, яка підкреслює екзотичність східного ладу.

Глибинна трансформація вертикалі здійснюється через те, що гармонія втрачає свою виключно функціональну роль і набуває яскраво вираженого *колористичного* та *фонічного* значення, створюючи унікальний просторовий і психологічний рельєф твору. Такі кластерні, нетерцієві співзвуччя, з одного боку, імітують специфічний, дещо різкий тембр народних інструментів – ударного *дапа* та духової *сурни*. З іншого боку, вони створюють величезну психологічну напругу. Розрядка настає тоді, коли ці щільні дисонантні співзвуччя раптово розв'язуються у прозорі, відкриті квінти або октави, створюючи ефект раптового розширення простору – ніби після галасливого натовпу слухач опиняється сам на сам із безкрайнім степом.

У «Сіньцзянському капричіо» принцип капризності реалізується через раптові темпові, метроритмічні та фактурні зсуви. Метроритмічна організація твору докорінно змінює саму природу музичного пульсу, підпорядковуючи його законам мови та пластики національних меншин. Фундаментальною рисою є феномен «зміщеного акценту» (重音后移), що пов'язаний з фонетикою уйгурської мови, де наголос здебільшого падає на останній склад слова.

Під час створення твору композитор запозичив цю особливість зміщення наголосу, розміщуючи акценти на слабких долях, «що формує співвідношення спаду та підйому (抑扬关系). Це суперечить звичній метричній пульсації та руйнує притаманну їй стабільність» (Дун Сяочень, 2024: 35). Така відмова від метричної квадратності посилюється активним використанням змішаних та

перемінних розмірів. Музикознавець Чжан Лейлей (2022) доповнює цю думку, зазначаючи, що в сінцзянській музиці «міститься багато ритмів такого типу» (Чжан Лейлей, 2022: 77). У фортепіанній фактурі це реалізується через потужні акценти в акордах та октавах, що припадають на другу шістнадцятцю або на слабку долю такту. Це створює неймовірну пружність, ефект «пружини», що постійно «виштовхує» музичну тканину вперед, імітуючи характерні рухи уйгурського танцю, такі як, наприклад, різкі рухи шиєю або раптові зупинки.

Чжан Лейлей (2022) також звертає увагу на часту зміну метру: якщо перші розділи спираються на стабільні 2/4, то у другому розділі з'являється чергування 2/4 та 3/4, а у четвертому розділі композитор вводить складні розміри 6/8 та 9/8. Така зміна різних розмірів руйнує первісний метр і відчуття пульсації, надаючи твору більший простір для уяви. Композитор використовує зміну розміру, «руйнуючи первісний метр і відчуття пульсації, надаючи твору більший простір для уяви, <...> щоби продемонструвати багатий і барвистий музичний характер Сінцзяну» (Чжао Цзюань, 2021: 10).

Особливе місце посідає «еластичний час» (弹性节奏) (Дун Сяочень, 2024), що проявляється «у музичній структурі, у використанні каденцій та у вираженні музичних емоцій» (Дун Сяочень, 2024: 33). Відмова від метричної квадратності «змінює нормальний стан звичайного ритму, змінює сильні та слабкі відношення і циклічну пульсацію, роблячи музику більш унікальною за своїм звучанням» (Хуан Хайлань, 2016: 51). Такий «еластичний час» є прямим втіленням даоського принципу природності *цзижань*. Час у капричці Чу Ванхуа не вимірюється механічним метрономом, він «дихає», розширюється і стискається разом із психологічним станом і часом людського переживання.

Темповий рельєф також вражає своєю непередбачуваністю: від вогняного епічного *Moderato con fuoco* у вступі до імпровізаційного *Tempo rubato con capriccioso* у другому розділі, а потім – до стрімкого *Allegro vivo*, широкого, монументального *Largamente* та шаленого *Presto* у коді. Ця мінливість відображає даоський принцип вічного руху, пояснюючи принцип

побудови філософської моделі світу, що постійно трансформується. У вільних каденційних побудовах використання еластичного ритму, як правило, передбачає поступове уповільнення на найвищих і найнижчих звуках та перед ними, тоді як інші ноти, мають поступово прискорюватися.

Віртуозність у творі Чу Ванхуа є мовою екстазу, засобом вираження тієї життєвої сили, що сягає трансцендентного рівня, проте вона позбавлена порожньої бравурності. Чень Лей (2014) наголошує на надзвичайній складності фактури: використанні подвійних нот, октавних пасажів, стрімких арпеджіо та акордів з інтервалами збільшеної секунди. Ця гіпервіртуозність функціонує як метафора невідконтрольної стихії, бурхливого потоку свідомості композитора, який, за його власними словами, нагадував «коня, що зірвався з вузди після років ідеологічного мовчання» (Чень Лей, 2014: 107).

Отже, у п'єсі принцип капризності реалізується насамперед через раптові темпові, метроритмічні та фактурні зміни. Своє захоплення та емоції композитор втілює у віртуозному викладі, який слугував художнім засобом для створення глибокої художньої атмосфери *йцзін* (意境), що відображає даоські принципи природності (*цзижань*) та взаємодії порожнечі і наповненості (*сюй-ши*).

Фактура «Сіньцзянського капричіо» відзначається надзвичайною багатовимірністю та симфонічним розмахом. Чу Ванхуа, блискуче володіючи можливостями фортепіано, перетворює його на універсальний інструмент, здатний імітувати звучання автентичного ансамблю, а також безмежність природного ландшафту. Уйгурська танцювальна музика немислима без складного, поліритмічного пульсу ударних інструментів. Звуконаслідування ударних *дап* та *нагхара* «доручається» переважно партії лівої руки. Імітація прийомів досягається через специфічні синкоповані ритми та остинатні фігури, де акцент часто зміщується на слабку долю, що є типовим для сіньцзянської танцювальної музики. Таким чином утворюється типізована формула акомпанементу за участі квартових та квінтових інтервалів, «ніби два барабанщики грають ансамблем на квартовому та квінтовому *нагхара*» (Дун

Сяочень, 2024: 15).

Інший тип фактури побудований комбінацію синкоп та восьмих тривалостей із застосуванням *staccato* (跳音), «ніби третій барабанщик м'яко б'є у *dan*» (Там само). Для досягнення цього специфічного «сухого» тембру удару по шкірі барабана, композитор вимагає особливої жорсткої акцентованої артикуляції та специфічного педалювання. Як зазначає Чжао Цзюань (2021), для імітації *dapa* використовується так звана «вібраційна» або «коротка» педаль (碎踏板), яка знімає зайвий гармонічна реверберація і залишає лише чистий, перкусивний кістяк звуку (Чжао Цзюань, 2021: 8).

Тембри духових інструментів створюють неймовірний епічний масштаб. Твір відкривається двома групами різких і яскравих акордових комплексів, що імітують високе і гучне звучання сіньцзянської дерев'яної *суони* (木唢呐). Цей інструмент має надзвичайно пронизливий і дещо різкий тембр. Чу Ванхуа відтворює його через масивні акорди на *fortissimo* з додаванням дисонуючих секунд.

Ліричні та віртуозні пасажі у верхньому регістрі імітують звучання традиційних флейт. Дун Сяочень (2024) зазначає, що «мелодія правої руки використовує плавний рух одиночних нот, ніби соліст грає на флейті най (乃依)» (Дун Сяочень, 2024: 15). Ця фраза загалом знаходиться у високому регістрі, імітуючи «гучний звук таджицької орлиної флейти (鹰笛), виготовленої з кістки орла...» (Там само: 24). Для досягнення цього ефекту піаніст має використовувати глибоке, туше *cantabile*, створюючи ілюзію безперервного дихання флейтиста над безкрайніми просторами пустелі Гобі.

Найбільш філігранної роботи зі звуком вимагає імітація традиційних уйгурських струнно-щипкових інструментів. Арпеджіо імітують прийоми стародавнього сіньцзянського інструменту *калун*, звук якого «приємний для слуху, заспокоює розум, нагадує *гучжен*, ніби дзюрчання води, що тече безперервно» (Дун Сяочень, 2024: 22). Для імітації *равана* (热瓦普) Чу Ванхуа

використовує складні повторювальні форшлагги (复倚音) та швидкі репетиції. Жень Цзін (2020) підкреслює, що ці мелізми виконують функцію тембрового забарвлення, перетворюючи ударну природу фортепіанного молоточка на звуконаслідування щипка по жильній струні. Імітація струнних реалізується через використання форшлагів та швидких репетицій, що відтворюють специфіку звуковидобування обертонів на щипкових інструментах.

Отже, Чу Ванхуа надає фортепіано азійської колористичної багатогранності, здатності до тонкої психологічної та етнографічної алюзії. Імітуючи тембри народних інструментів, він стверджує цінність локального, унікального, індивідуального національного коріння, здійснений через найвищу майстерність володіння західною композиторською технікою.

Найвищим досягненням фактурної майстерності стає кульмінаційний розділ, де композитор застосовує запис на трьох нотних станах, створюючи у поліпластовій фактурі багатовимірний звукопростір. Чжао Цзюань (2021) зазначає, що монументальність фортепіанного викладу досягається в результаті поєднання всіх компонентів музичної тканини: «Верхній голос (高声部) – це головна мелодія, утворена акордами; середній голос (中声部) слугує тлом і заповненням, що посилює відчуття плинності; а нижній голос (低声部) відіграє роль фундаменту для головної мелодії та посилює загальний акустичний ефект» (Чжао Цзюань, 2021: 16).

Трирівнева фактурна вертикаль утворює ефект візуалізації багатовимірного звукового простору. Фортепіано тут перетворюється на симфонічний оркестр, здатний охопити весь всесвіт. Дослідниця Дун Сяочень (2024) пов'язуючи цю фактуру з конкретними візуальними образами китайської поезії, наголошуючи, що через трирядкову партитуру відбувається слуховий ефект «наближення здалеку, вимальовуючи пейзаж пустелі Гобі в Сіньцзяні <...>. Щоб підкреслити безмежність пустельного пейзажу, використовується гра з широким охопленням клавіатури <...>» (Дун Сяочень, 2024: 19).

Темброво-фактурний рівень «Сіньцзянського капричіо» є свідченням найвищої композиторської зрілості Чу Ванхуа. Темброва палітра твору є результатом глибокого переосмислення природи фортепіанного звуку. Чу Ванхуа використовує фортепіано як універсальний інструмент, здатний відтворити специфічні шумові, перкусивні та мікротонові ефекти китайських народних інструментів. Він долає площинність традиційного фортепіанного викладу, створюючи багатовимірний, «дихаючий» простір. Оркестральність мислення дозволяє композитору створити багатовимірний звуковий ландшафт, що ідеально відповідає естетиці *ї-цзін*.

Хоча у «Сіньцзянському капричіо» переважає гомофонно-гармонічний тип мислення, композитор майстерно використовує елементи підголоскової та імітаційної поліфонії для створення ефекту діалогу. У танцювальних розділах, особливо у четвертому, фактура часто розшаровується на дві самостійні лінії, що перегукуються в різних регістрах. Го Шаньшань (2006) інтерпретує ці прийоми як імітацію антифонного співу або парного танцю чоловіка та жінки. Жіноча партія звучить у високому регістрі легко, грайливо, прикрашається мелізмами. Чоловіча – відповідає у басах пружно, акцентовано, з використанням октав.

Таким чином, після років ідеологічної «задухи» Культурної революції, де музика була зведена до пласких, однозначних гасел, Чу Ванхуа розгортає перед слухачем безмежний, складний, багатовимірний світ, де розширення фактури дорівнює розширенню духовної свободи. Основна художня ідея твору полягає у ствердженні абсолютної цінності вільного людського духу через національну самоідентифікацію.

Підсумовуючи розгляд «Сіньцзянського капричіо» Чу Ванхуа, можна стверджувати, що ця яскрава концертна п'єса з фольклорними рисами стала для митця символом духовного визволення. Композитор звернувся до західного жанру, інструментарію та віртуозної техніки для вираження суто китайської філософської ідеї та власних переживань. «Синьцзянською» стилем, представлений у фортепіанній п'єсі Чу Ванхуа, став сплавом ідіом

синьцзянської народної музики з композиційними методами, запозиченими від європейських музичних традицій, та важливим етапом творчого шляху автора.

### **2.3.2. «Капричїозна сюїта – “Звуки Лін’їнь”» (1982): специфіка жанрового синтезу**

Новий період у творчій біографії Чу Ванхуа пов’язаний з його від’їздом до Австралії у 1982 році. Навчаючись у магістратурі Мельбурнського університету, китайський музикант починає професійно опановувати методи сучасної композиції. Зустріч із західним авангардом стала для нього справжнім шоком. Чу Ванхуа згадував: «Світ “нової музики” ХХ століття розгорнувся переді мною, це було абсолютно невідоме досі царство, де багато авангардного, химерного, абсурдного... вони повністю, докорінно відкрили мої думки та бачення» (цит. за: Лі Лібей, 2012: 7).

Саме в цей переломний момент, у листопаді 1982 року, народжується новий фортепіанний твір, який демонструє жанровий синтез – капричіо та сюїтного циклу. «Капричїозна сюїта – Звуки Лін’їнь» є етапним твором не лише в індивідуальній еволюції Чу Ванхуа, а й в історії китайської фортепіанної музики загалом, де «національні особливості китайської фортепіанної музики отримали нове піднесення» (Лі Лібей, 2012: 33). Твір виник під впливом подвійного імпульсу – «палкого бажання застосувати на практиці нові знання та глибокої ностальгії за батьківщиною» (Там само). «Капричїозна сюїта – Звуки Лін’їнь» стала знаковим явищем, що репрезентує ранній, але надзвичайно зрілий приклад застосування додекафонії в китайській фортепіанній літературі.

Початково Чу Ванхуа назвав твір «Китайська поема» 《中国之诗》, проте пізніше він змінив її на «Капричїозну сюїту» 《随想组曲》. Композитор знову звертається до капричіо, потребуючи жанру, який би дозволив йому вільно «блукати» у своїх спогадах про стародавній буддійський храм Лін’їнь

(灵 隐 寺), поєднуючи «непоєднуване»: сувору раціональність західної додекафонії та ірраціональну, споглядальну природу східної філософії<sup>12</sup>. Завдяки цьому жанрова природа капричіо трансформується в умовах атональної музики Чу Ванхуа.

Парадокс циклу полягає в тому, що ефект «капричіозності» – імпровізаційності, непередбачуваності, свободи – досягається за допомогою найбільш жорстко детермінованої композиторської техніки – серії з дванадцятитонової хроматичної гами. Лі Лібей (2012) зазначає, що композитор використовує праформу (O), ракохід (R), інверсію (I) та ракохідну інверсію (RI), утворюючи матрицю з 48 можливих звукорядів (Лі Лібей, 2012: 11-12). Однак, новаторство Чу Ванхуа та прояв його композиторського «капризу» полягає у специфічному конструюванні самої серії. Щоб подолати чужу для китайського слуху атональність, композитор «насичає атональний звукоряд національним колоритом» (Там само: 18).

Звуки першої серії (тони 1, 2, 3, 11 і 12) утворюють пентатоніку від *мі-бемоль* (降 E 宫系统五声音阶), а тони з 4 по 10 – семітонову гаму від звука *ля* (A 宫系统七声音阶) (Там само). Така звуковисотна організація стає ключовим фактором формотворення та образності. Композитор «грає» з очікуваннями слухача: жорстка серія раптово обертається м'якою, лінійною китайською мелодикою, створюючи «національний образ фортепіано» (Безбородько, 2023). Чу Ванхуа використовує поділ серії на групи, наприклад, по три звуки, де інтервальні співвідношення (велика секунда + мала терція) створюють «надзвичайно густий національний колорит» (Лі Лібей, 2012: 19), що дещо порушує класичні принципи додекафонії на користь китайській характерності є проявом жанрової свободи капричіо.

Метроритмічна сторона сюїти є чи не найяскравішим виразником її

<sup>12</sup> Сам автор стверджував: «Навіть якщо китаєць одягне західний костюм і краватку, він все одно залишиться китайцем... Головне – це відмінність у темпераменті (дусі)» (цит. за: Лі Лібей, 2012: 6).

капричійозної природи. Відмовляючись від регулярної акцентності, Чу Ванхуа створює плинний, непередбачуваний музичний час, підкреслюючи, що «ритм – це перший елемент “нової музики”, це сутність, ядро і ключ сучасної та авангардної музики» (цит. за: Лі Лібей, 2012: 13-14).

У сюїті постійно змінюються розміри, утворюючи чергування тактів з різними метрами, що надає музиці відтінку непередбачуваності. Якщо у першій частині переважає чергування 2/4 та 3/4, то в другій – метрична нестабільність сягає апогею: розміри 2/16, 3/16, 4/16 змінюються практично кожний такт. Часто вживаються несиметричні розміри, такі як 3/8 та 11/8. Подібна ритмічна організація руйнує інерцію сприйняття, створюючи відчуття імпровізаційної свободи, поривчастості та химерності – іманентних рис жанру капричіо.

У «Звуках Лін'їнь» фактура виконує гармонічну та колористично-темброву функцію. Чу Ванхуа використовує специфічні фактурні прийоми для відтворення національного колориту свого твору. Орнаментика використовується як засіб імітації традиційних китайських інструментів. Багаточисельні форшлагги, що супроводжують мелодію, створюють ефект відлуння, арпеджіо імітують специфічні прийоми глісандо народних інструментів.

Оскільки фортепіано має рівномірно-темперований стрій, композитор використовує одночасне звучання двох сусідніх нот – малих та великих секунд – для звукового відтворення мікротонових співвідношень та вібрато, характерних для китайської традиційної музики. У другій частині сюїти безперервне використання секунд створює «сильне відчуття напруги та зіткнення» (Лі Лібей, 2012: 16).

У «Капричійозній сюїті – Звуки Лін'їнь» Чу Ванхуа жанрова природа капричіо успішно реалізується на рівні драматургії всього циклу. Три частини сюїти утворюють єдину психологічну лінію: від споглядальної статичності – через бурхливу скерцозність – до драматичного катарсису.

Перша частина «Роздуми монаха» (‘僧人的沉思’) виступає своєрідною

експозицією образу і виконує функцію прологу. Замість традиційної для класичного капричіо віртуозної чи яскравої тематичної експозиції, Чу Ванхуа пропонує занурення у стан медитації, характеризуючи цю частину як «досить вільне, спокійне *Andante*» (Лі Лібей, 2012: 22).

Капричіозність тут проявляється у цілковитій свободі музичного дихання та імпровізаційності розгортання фактури. Виконавець повинен використовувати «туманний, ефемерний, свіжий, елегантний тембр, щоб передати атмосферу гір і лісів, де розташований храм Лін'їнь» (Там само). З точки зору піаністичної техніки, це досягається поєднанням китайського лінійного мислення та об'ємного фортепіанного звучання із застосуванням глибокого туше (深触键), коли пальці ніби «вминаються» в клавіші, що дає звуку проникливість, але зберігає його м'якість.

Особливу увагу привертають поліритмічні пасажі, їх плинність, позбавлена жорсткої метричної сітки, ілюструє вільне фантазування, імпровізаційність, що є яскравим втіленням вільної фантазії, притаманної жанру капричіо.

Друга частина «Спогади про суєтний світ» (“红尘的回想”) – драматургічний центр, смислове ядром капричіо. Вона побудована на гострому контрасті, що нагадує динамічний вибух. Тричастинній форма (А-В-А1) цієї частини також «працює» на втілення контрастних образів.

Крайні розділи (А та А1) наближені до токати – достатньо вільного жанру, наближеного до імпровізації, здебільшого віртуозного, зі щільним і чітким ритмом. Фактура тут побудована на безперервному, нерегулярному чергуванні секундових інтервалів у правій та лівій руках. Така секундова токатність у поєднанні з постійною зміною розміру створює відчуття нерівномірності метру, втілюючи образ хаосу і суєтності навколишнього світу. Контрастом до цього виступає середній розділ (В), де застосовує поліфонічну техніку канону.

Використання суворої поліфонії всередині вільного капричіо є

класичним прийомом створення драматургічного рельєфу протилежного образу. Лі Лібей (2012) підкреслює, що виконавець має створити ефект «перегукування», чітко диференціюючи шари фактури, де «одні відповіді повністю збігаються з темою за напрямком і ритмом <...>, а інші є дзеркальним відображенням» (Лі Лібей, 2012: 27).

Третя частина «Самотнє вдосконалення подалі від світу» (“僻世独静的修炼”) – динамічна кульмінація, фінал циклу, що концентрує в собі всі ознаки жанру капричіо: раптовість, масштабність, віртуозність та екстремальні контрасти. Ця частина з найбільш насиченим драматичним колоритом у всьому творі, її драматургія вибудовується через ланцюг темпових змін: *Andante – Allegro – Largo – Allegro*.

Починаючись як імітація тихого дзвону через відокремлені звуки у правій руці, музика поступово ущільнюється і прискорюється. Кульмінацією всього розвитку стає епізод *Largo*. Дослідниця Лі Лібей (2012) описує його як «блискучий і густий», де «ченці ніби досягли великого просвітлення <...>, а душа піднеслася» (Лі Лібей, 2012: 31). Для досягнення цього ефекту піаніст має акумулювати вагу всього тіла, передаючи її через плече та зап'ястя у кінчики пальців, щоб створити «гучне, повне, надзвичайно об'ємне резонуюче звучання» (Там само).

Стрімке *Allegro* завершує заключну частину і твір, динаміка за шість тактів зростає від *mp* до *fff*, а фактура сягає до об'єму всієї клавіатури, створюючи екстатичний порив, остаточно стверджує приналежність твору до жанру капричіо в його найвищому, віртуозно-філософському розумінні. Використовуючи сувору західну додекафонію, композитор парадоксальним чином досяг абсолютної творчої свободи, створивши твір, у якому «західні сучасні композиторські техніки ідеально поєднуються з китайським національним духом» (Лі Лібей, 2012: 33).

Отже, композитор симптоматично використовує жанрове ім'я капричіо як ознаку свободи висловлювання, раптових змін настроїв, імпровізаційності

та відмови від жорстких структурних рамок. Прояв композиторського «капризу» автора відчувається й у специфічному конструюванні самої серії. Щоб подолати чужу для китайського слуху атональність, композитор «наситив атональний звукоряд національним колоритом» (Лі Лібей, 2012: 18).

### ***2.3.3. Капричіозність «Жасминової фантазії» (2003): у пошуку балансу між західною фортепіанною технікою та китайською народною фонікою***

Формування жанру китайського фортепіанного капричіо є складним процесом транскультурної адаптації, де західна інструментальна традиція зустрічається з глибинними естетичними парадигмами китайського фольклору. Видатним зразком такого синтезу є «Жасминова фантазія» Чу Ванхуа – твір, що поєднує в собі фантазійну свободу, імпровізаційність та глибоку національну ідентичність. Для розуміння природи капричіозності цього твору необхідно звернутися до фундаментальної композиторської філософії автора, яка полягає у пошуку балансу між західною фортепіанною технікою та китайською народною фонологією.

Як зазначає у своєму дослідженні Чень Цін (2020), головним естетичним завданням Чу Ванхуа у цьому творі стало «збереження та відтворення народної фонології» (Чень Цін, 2020: 101). Дослідниця підкреслює, що китайська традиційна музика історично орієнтована на специфічне темброве та інтонаційне забарвлення, яке найяскравіше проявляється у вокальному мистецтві через техніку специфічного інтонування та мелізматики *жуньцян* (润腔). Чень Цін стверджує: «*Жуньцян* – це набір технічних засобів для прикрашання та модифікації вокальної мелодії, що сформувався в процесі розвитку китайського національного вокального мистецтва, і є найпоширенішим методом модифікації мелодії в традиційній музиці нашої країни» (Чень Цін, 2020: 103).

У контексті жанру капричіо ця концепція набуває особливої ваги. Фортепіано, будучи ударно-клавішним інструментом з фіксованим строем, за

своєю природою позбавлене можливості відтворювати мікрохроматичні ковзання та глісандо, притаманні китайському фольклору. Проте Чу Ванхуа долає це обмеження через філософію «інструменталізації вокалу» (Там само: 104). За словами Чень Цін, композитор здійснює креативну трансформацію народної теми на клавіатурі, використовуючи форшлагги, тріолі та складні орнаментальні пасажі для імітації вокального *жуньцян* (Там само: 103).

Саме ця потреба в імітації гнучкого, плинного народного вокалу зумовлює вибір композитором вільної, фантазійної форми. Капричіозність «Жасминової фантазії» виростає не стільки з бажання продемонструвати віртуозну техніку, скільки з необхідності відтворити імпровізаційну природу народної пісні. Наприклад, у вступі твору використання форшлагів «об'єктивно затримує шлях відступу цієї крихтної вищої точки, змушуючи спочатку плоский відступ генерувати слід коливання» (Там само: 104), що створює ефект «зміни тембру», абсолютно тотожний вокальному інтонуванню. Таким чином, імпровізаційність як ключова риса капричіо стає для Чу Ванхуа інструментом національної самоідентифікації, де вільна форма слугує вмістилищем для китайського духу.

Жанр капричіо та фантазії іманентно вимагає відходу від суворих класичних схем, таких як сонатне *allegro*, на користь більш вільного, асоціативного розгортання музичного матеріалу. У «Жасминовій фантазії» ця свобода форми набуває унікальних рис завдяки поєднанню західної структурної логіки та східного філософського світосприйняття. Дослідник Фань Цзямін (2023) у своїй статті блискуче аналізує цей феномен, вводячи поняття «наративної структури (叙事结构)» (Фань Цзямін, 2023). Він зазначає, що твір одночасно поєднує в собі «східне лінійне та західне логічне мислення» (Там само: 43). Якщо західна музика тяжіє до тричастинності за формулою «теза-антитеза-синтез», тоді як китайська традиційна музика спирається на лінійне розгортання (单线思维), що уникає гострих конфліктів на користь поступового еволюціонування образу.

Капричіозність форми у Чу Ванхуа полягає в тому, що він маскує китайську лінеарність під західну тричастинність. Фань Цзямін (2023) доводить, що макроструктура твору розвивається за класичним китайським естетичним принципом «зародження, розвитку, перелому та злиття» (起、承、转、合) (Фань Цзямін, 2023: 45). Дослідник розбиває форму на такі наративні етапи: «початок (вступ), первинне представлення, продовження, розвиток, перелом, кульмінація, спад, реприза, післясмак» (Там само: 43).

Ця «однолінійна наративна структура» (单线性叙事结构) (Там само: 44) слідує драматичному музичному способу оповіді, підкреслюючи тісний «причинно-наслідковий» зв'язок музичних тем. У контексті капричіо це означає, що форма є плинною: кожен наступний епізод витікає з попереднього не через тональний конфлікт, а через фактурне та колористичне варіювання єдиного тематичного зерна. Тема народної пісні є «розсіяною над логічною структурою музичної форми, <...> будучи східним ароматом квітів, розсіяним у західному дворі» (Там само).

Гармонічна стратегія твору також підпорядкована капричіозній логіці. Замість функціональної гармонії західного типу, яка б жорстко структурувала форму, Чу Ванхуа використовує гармонію як засіб колористики, застосовуючи «п'ятиступеневу структуру акордів, щоб розбити повністю терцієву західну модель» (Там само: 46). Використання нетерцієвих співзвуч, паралельних кварт і квінт створює ефект «розм'якшення» тональних тяжінь, створюючи імпровізаційну, фантазійну атмосферу, іманентну жанру капричіо.

У «Жасминовій фантазії» капричіозність твору розкривається через надзвичайну колористичну гнучкість та фактурну винахідливість. Дослідниця Хоу Пейлань (2025) у своїй науковій праці, здійснює аналіз національних особливостей твору, доводить, що імпровізаційна свобода досягається через імітацію тембрів традиційних китайських інструментів та застосування естетики «порожнього простору» (留白) (Хоу Пейлань, 2025: 32).

Капричіо як жанр завжди відзначалося тембровою грою та пошуком нових звукових барв. Хоу Пейлань (2025) зазначає, що Чу Ванхуа віртуозно використовує можливості фортепіано для створення алюзії звучання китайського національного оркестру. Зокрема, дослідниця виділяє три типи тембрової імітації: струнних інструментів *гуджену* і *ніпи*, а також стародавні дзвони *бяньчжун*.

У вступі твору композитор використовує короткі форшлаги, що імітують тремоло на гучжені *луньчжи* (轮指). Тембр цього інструменту є «повним і глибоким, насиченим і елегантним, разом з тим – прозорий, подібний до текучої води <...> що безпосередньо створює тиху і ясну музичну атмосферу» (Хоу Пейлань, 2025: 18). У другій варіації в кульмінації композитор використовує октавні викладення мелодії на тлі швидких шістнадцятих нот, імітуючи техніку перебору струн на *ніпи*, де «рухи гармонійні та рівномірні, наче природне та гнучке кочення “колеса”» (Там само: 19). У сполучних епізодах та коді використання паралельних акордів у низькому регістрі створює ефект «чистого, приємного, гучного та резонуючого тембру» стародавніх дзвонів *бяньчжун* (Там само: 20).

Така постійна зміна «інструментальних масок» (Хоу Пейлань, 2025) надає твору яскраво вираженого капричіозного характеру: фактурний малюнок постійно змінюється, «випромінюючи» різні барви.

Проте найважливішим аспектом, що формує імпровізаційну свободу твору, є використання китайської естетичної категорії «порожнього простору» (留白), що в китайському мистецтві означає «беззвучне перевершує звучне (无声胜有声)» (Хоу Пейлань, 2025: 21).

У «Жасминовій фантазії» композитор свідомо використовує паузи, фермати та довгі педальні відлуння для створення об'ємного звукового простору. Між тим, наприкінці каденції, на ферматі він створює «порожній» простір для втілення художнього ефекту «взаємодії віртуального та реального, глибокого сенсу... що збагачує рівні та простір уяви музики, спрямовуючи

слухачів до занурення в неї» (Там само: 22). В капричіо такі раптові завмирання звуку, зупинки часу є найвищим проявом імпровізаційної свободи. В цей час виконавець і слухач залишаються наодинці з відлунням звуку, очікуючи на непередбачуваний поворот музичного сюжету.

Якщо гармонія та фактура створюють колористичну звукову тканину капричіо, то його «серцем», що забезпечує пульс та відчуття абсолютної імпровізаційної свободи, є ритміка. Жанр капричіо неможливо уявити без гнучкої агогіки *rubato* та пластичної ритмічної основи. Унікальне дослідження Лі Цзихуей (2024), побудоване на візуальному аналізі аудіозаписів видатних піаністів за допомогою програмного забезпечення Vmus.net, розкриває математичну та психологічну природу цієї свободи через концепт «еластичного ритму» (弹性节奏). Авторка визначає еластичний ритм як «спосіб вираження емоцій у музичному виконанні, який є засобом розтягування та стиснення таких елементів, як швидкість, тривалість нот і динаміка <...> у межах певного музичного ритмічного каркасу» (Лі Цзихуей, 2024: 17).

Дослідниця доводить, що Чу Ванхуа заклав капричіозну свободу безпосередньо в нотний текст через використання надзвичайно складної поліритмії – тріоль та дуоль, квартоль та тріоль, квінтоль та квартоль тощо. В найбільш імпровізаційних епізодах каденційного плану зустрічаються такі поліритмічні сполучення, як ундецоль та септоль, секстоль та квартоль. Лі Цзихуей (2024) зазначає, що ці «складні вільні поліритми» руйнують традиційні ритмічні рамки та закономірності, «більше покладаючись на особисті творчі наміри та емоційне вираження композитора» (Там само: 25). Саме ця ритмічна асиметрія створює ефект непередбачуваності, коли музика звучить так, ніби вона народжується безпосередньо під пальцями піаніста в момент виконання.

Проте імпровізаційність капричіо не є хаотичною. Аналізуючи графіки відхилень інтервалу між початками звуків у записах піаністів, Лі Цзихуей

виявила закономірність, яку вона називає «відносним балансом зміни швидкості» (Там само: 42) та інтуїтивним застосуванням принципу «компенсації» руху (Там само). Дана рівновага найчастіше проявляється «як гумка, що спочатку повільно розтягується, потім повільно скорочується... утворюючи характеристику “вільного на кінцях, щільного посередині”, що змушує музику рухатися <...>, рівномірно коливаючись вище і нижче середньої швидкості» (Лі Цзихуей, 2024: 49).

Наприклад, на початку вступу виконавці застосовують повільний рух з поступовим прискоренням, а наприкінці – поступове уповільнення. Крім того, агогіка еластичного ритму проявляється у підкресленні синкоп та акордів з побічними тонами. Візуальний аналіз дослідниці доводить, що піаністи «свідомо подовжують тривалість цих специфічних гармонічних та ритмічних вузлів, створюючи агогічні акценти, які посилюють емоційну напругу» (Там само: 51-52).

Таким чином, дослідження Лі Цзихуей (2024) емпірично доводить, що імпровізаційність у китайському капричіо є високоорганізованою системою еластичного ритму. Складна поліритмія, закладена в тексті, у поєднанні з виконавським *rubato*, що підпорядковується законам дихання, формує ту саму ритмічну гнучкість, яка є візитівкою жанру.

Все вище стверджувати, що «Жасминова фантазія» Чу Ванхуа є справжнім втіленням жанру капричіо. Цей твір демонструє, як західна форма вільної фантазії та капричіозності стає ідеальним вмістом для вираження китайської національної ідентичності. Як доводить Чень Цін (2020), імпровізаційна природа твору є наслідком необхідності імітувати гнучку вокальну фоніку *жуньцян* засобами фортепіано. Ця філософія зумовлює відмову від жорстких класичних схем на користь лінійної наративної структури. Розгортання музичного сюжету відбувається не через тональний конфлікт, а через колористичне варіювання, де імітація тембрів народних інструментів та естетика «порожнього простору» *любай* створюють непередбачувану, «капризну» музичну тканину.

Нарешті, емпіричне дослідження Лі Цзихуей (2024) підтверджує, що головним рушієм цієї імпровізаційності є «еластичний ритм» — складна взаємодія виписаної поліритмії та виконавського *rubato*, що дихає за законами природної агогіки. У сукупності ці елементи — вокальна інтонаційність, лінійна форма, темброва колористика та ритмічна еластичність — формують унікальний феномен китайського капричіо, де свобода вираження невіддільна від глибокої національної традиції.

Отже, три фортепіанні твори Чу Ванхуа демонструють три ступені свободи композиторської творчості у втіленні національного світовідчуття засобами сучасної музичної мови.

## Висновки до Розділу 2

Жанр капричіо у фортепіанній творчості корифеїв китайського фортепіанного мистецтва Сан Тонга, Го Цзужуна і Чу Ванхуа свідчить про те, що композитори в повній мірі засвоїли жанрову матрицю західного капричіо, збагативши його національним світовідчуттям. Аналіз зразків фортепіанних п'єс представляє початковий етап розвитку жанру та його трактування як жанру-маски у «Капричіо» Сан Тонга, реставрації стародавньої автентичної традиції у «Капричіо» Го Цзужуна, втілення енергії свободи засобами фольклору у «Сінцзянському капричіо», складних філософських концепцій у «Капричіозній сюїті “Звуки Лін’їнь”» та створення національного звукового образу інструменту засобами китайської фоніки у «Жасміновій фантазії» Чу Ванхуа.

Підсумовуючи формотворчі особливості «Капричіо» Сан Тонга можна стверджувати, що композитор здійснив глибоку ревізію західної моделі. Заміна конфліктної розробки на лірико-філософський епізод (тибетську пісню) дозволила композитору перетворити сонатну форму з інструменту раціональної логіки на простір для розгортання національної поетичної думки. Ця гібридна структура, що поєднує ознаки сонатності та сюїтності ідеально

служує головній меті твору — створенню багатовимірного «пейзажу душі», де віртуозність і формальна свобода стають синонімами свободи внутрішньої.

Натомість Го Цзужун використовує жанр капричіо як «тренувальний полігон», інтерпретуючи його крізь призму сюїтності і живописності. Композитор застосовує політику жанрового і стилістичного дуалізму, звертаючись до стародавнього діалектного фольклорного жанру *цзіньге*, поміщаючи його у «прокрустове ложе» західної фортепіанної віртуозності. Напруга у творі виникає саме через цей контраст: діатонічна, наспівна, плавна «водяна» мелодія зіштовхується зі складною, нестабільною поліритмією, альтерованою гармонією та раптовими модуляціями європейського інструменталізму.

У фортепіанній музиці видатного китайсько-австралійського композитора і піаніста Чу Ванхуа є низка фортепіанних творів, що відповідають ознакам капричіозності та фантазійності. Серед них — «Сіньцзянське капричіо» (1978), Капричіо-сюїта «Звуки Лін'їн» (1982) і «Жасмінова фантазія» (2003). Три твори автора Вони виступають своєрідними віхами у творчій еволюції митця та його взаєминах із сучасними засобами композиції, символізують етапи «творчого звільнення» музики митця від пропагандистських кліше та виведення її на рівень загальнолюдського філософського висловлювання.

Перший період (1958–1982 рр.) характеризується відсутністю систематичної композиторської освіти (через політичні репресії щодо його родини Чу Ванхуа був переведений з композиторського на фортепіанний факультет). У цей час його творчий метод базувався переважно на інтуїції та імпровізації за інструментом. Другий період розпочинається у 1982 році зі вступом до магістратури та серйозним зануренням у новітні композиційні методи.

Так, «Сіньцзянське капричіо» було створено в перший рік завершення Культурної революції в Китаї. Композитор звернувся до теми національних меншин, висловивши у вільній формі радість свободи і кардинальних змін у

житті китайців. Драматургія «Сіньцзянського капричіо» Чу Ванхуа є унікальним явищем. Відмовившись від західного сонатного конфлікту, композитор вибудував форму на основі китайської естетики *і-цзін* та хвилеподібного енергетичного розвитку (від споглядання до екстазу). Віртуозність та вільна форма (капричіо) стали для нього не просто технічними засобами, а філософськими інструментами для трансляції ідей природності (*цзижань*) та гармонії порожнечі і наповненості (*сюй-ши*). Усе це працює на головну художню ідею твору – утвердження свободи людського духу через призму національної краси.

У «Капричіозній сюїті “Звуки Лін’їн”» Чу Ванхуа одним з перших в китайській фортепіанній літературі застосовує додекафонію. Звернення композитора до жанрової моделі *капричіо* у формі сюїти у поєднанні з суворою серійною технікою створює унікальний мистецький феномен. Відчуваючи глибоку ностальгію за рідною країною, у автор втілює новітні композиторські техніки до національного мистецтва.

«Жасмінова фантазія» за своєю внутрішньою природою, свободою викладу та імпровізаційністю тісно межує з жанром капричіо. Композитор демонструє філософське осмислення фольклору, не цитуючи народну тему, а «перетворюючи її фонологічну природу на фортепіанну фактуру» (Чень Цин, 2020: 103). Це пояснює, чому Чу Ванхуа обрав саме таку вільну, фантазійну форму для втілення китайського духу. Капричіозність твору виявляється у специфічній плинності форми, де використання нетерцієвих сполучень та пентатонових кластерів залучені не для тонального тяжіння, а для колористичного розгортання сюжету. Використання пауз та фермат створює психологічну напругу та просторовість звучання. У контексті капричіо ці раптові завмирання звуку підкреслюють примхливість та фантазійність музичного висловлення.

### РОЗДІЛ 3

## ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ КАПРИЧІО У КИТАЙСЬКИХ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ХХІ СТОЛІТТЯ

### 3.1. «Капричіо» Ван Цзяньчжуна (2012): від зовнішнього пейзажу до внутрішнього Дао

Однією з найбільш знакових постатей процесу «націоналізації» (Го Ліхонг, 2003) китайського фортепіанного мистецтва є композитор Ван Цзяньчжун (1933–2016). Його творчий шлях нерозривно пов'язаний з історією розвитку китайської фортепіанної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Підкреслюючи значення творчості Ван Цзяньчжуна для вітчизняної культури, музикознавиця Чжен Яо (2021) слушно називає його «найвпливовішим китайським композитором фортепіанних творів на міжнародній сцені» (Чжен Яо, 2021: 13).

Еволюція композиторського стилю Ван Цзяньчжуна яскраво ілюструє загальні тенденції жанрової трансформації в китайській академічній музиці. Якщо в період Культурної революції його фортепіанні твори «Слива Муме», «Річка Ліуян», «Срібні хмари ганяються за місяцем» та ін. переважно являли собою майстерні транскрипції та адаптації китайських народних пісень, де реалізувалося первинне поєднання Китаю та Заходу, то у пізній період творчості композитор переходить до створення масштабних оригінальних концепцій. Національна складова у його пізніх творах не зникає, а навпаки – розвивається, інноваційно вдосконалюється та наповнюється глибшою східною філософією, переходячи на рівень підсвідомого, «материнського» мислення.

Вершиною цього еволюційного шляху та останнім знаковим фортепіанним твором у біографії Ван Цзяньчжуна стало «Капричіо» (2012), створене за спеціальним замовленням для Шостого Шанхайського міжнародного конкурсу молодих піаністів. Цей факт є надзвичайно важливим

для розуміння жанрової природи п'єси: композитор мав створити твір, який, з одного боку, відповідав би високим віртуозно-технічним вимогам міжнародного змагання, що іманентно притаманно західному жанру капричіо, а з іншого – репрезентував би іноземним виконавцям та слухачам глибинну суть китайської музичної культури.

Звернення Ван Цзяньжуна до жанру капричіо у своєму зрілому етапі творчому не є випадковим і цілком вкладається у концепцію трансформації цього жанру на китайському ґрунті. Як згадувалося раніше, у західноєвропейській традиції капричіо асоціюється зі свободою форми, віртуозністю, раптовими змінами настроїв та імпровізаційністю. Однак у китайській музичній термінології цей жанр *суйсянцю* має дещо інші семантичні відтінки і може трактуватися як вільний роздум, слідування за думкою, п'єса-фантазія. Такі аспекти нівелюють західну «капризність» чи «ексцентричність», натомість акцентуючи увагу на даоському принципі природності, спонтанність *цзижань* та практиці вільного філософського споглядання.

Саме тому «Капричіо» Ван Цзяньжуна, будучи вкрай впливовим твором, на чуттєвому рівні майже не демонструє жодних прямих, «аутентичних» чи «традиційних» мелодій китайського фольклору з його відкритим етнічним колоритом. Китайська традиційна музична культура тут прихована, вона пройшла через горнило концентрування, відбору та розширення уяви композитора. Ван Цзяньжун реалізує творчий метод інтеграції національного у світове мистецтво, керуючись принципом «використання західного для висловлення китайського» (Чжен Яо, 2021: 15).

Щоб повною мірою осягнути специфіку жанрової трактовки «Капричіо», необхідно розглядати цей твір не ізольовано, а в контексті пізнього етапу творчості Ван Цзяньжуна. У сучасному китайському музикознавстві, зокрема, у працях Ян Яньді (2015), Цю Менці (2023) «Капричіо» нерозривно пов'язують із попереднім фортепіанною твором композитора – п'єсою «Сцени» (1994) 《情景》. Ці два масштабні опуси, написані з різницею у вісімнадцять років,

Чжен Яо (2021) справедливо називає «творами-побратимами» (姊妹篇) або «подвійною перлиною» (Чжен Яо, 2021: 13) сучасної китайської фортепіанної музики.

Обидві композиції були створені на спеціальне замовлення для міжнародних конкурсів молодих піаністів у Китаї у 1994 та 2012 роках відповідно. Цей позамузичний фактор зумовив їх спільну типологічну рису – найвищу віртуозну складність, покликану продемонструвати технічний арсенал виконавця. Проте, якщо розглянути ці твори в контексті розвитку китайського капричіо, стає очевидним, що вони репрезентують два послідовні етапи еволюції композиторського мислення Ван Цзяньчжуна: від предметної, жанрово-пейзажної зарисовки до зрілої лірико-філософської мініатюри. «Сцени» стали тією творчою лабораторією, де композитор «навчався», випробовуючи нові авангардні техніки, щоб через два десятиліття привести їх до абсолютної естетичної досконалості у «Капричіо».

Сама назва твору «Сцени», який також можна перекласти «Картини», «Пейзажі» вказує на його відкриту програмність. Композитор розгортає перед слухачем низку яскравих візуальних образів, що змінюють один одного. Твір має вільну, наскрізну семичастинну структуру зі Вступу, п'яти розділів та коди, яка за своєю імпровізаційністю та раптовістю контрастів цілком відповідає західним критеріям жанру капричіо.

В основі «Сцен» лежать інтонації та танцювальні ритми етнічних меншин Південно-Західного Китаю. Однак Ван Цзяньчжун відмовляється від простої гармонізації фольклору, вперше масштабно застосовуючи техніку штучних восьмиступневих звукорядів. Наприклад, головна тема побудована на бітональному накладанні: верхній голос рухається у пентатоніці від *E-гун*, а нижній – у пентатоніці *F-гун*. Це створює ефект поліфонічної об'ємності, зберігаючи при цьому національний колорит.

Особливої уваги заслуговує робота композитора з фортепіанним тембром, яка у «Сценах» має яскраво виражений імітаційний характер. У вступі Ван Цзяньчжун використовує жорсткі форшлаги та акценти для імітації

важкого звучання китайських барабанів. В центральному розділі, найбільш містичному за образним складом, який дослідники характеризують як «нічний пейзаж, оповитий туманом» (Цю Менці, 2023: 8), композитор застосовує геніальну акустичну знахідку. У т. 128 на *pianissimo* з'являється глибокий звук *b* у контроктаві. Як зазначає Цю Менці (2023), цей звук виконує функцію далекого удару дзвона, який Ван Цзяньчжун наповнює суто китайською семантикою: звук дзвона тут не є передвісником фатуму, він є символом буддійського спокою *сюй* та розчинення в нічному просторі.

Крім того, у «Сценах» композитор сміливо експериментує з атональністю, використовуючи хроматичні секвенції та безперервні зміщення тональних центрів, щоб створити відчуття максимальної напруги перед кульмінацією. Це свідчить про те, що на етапі 1994 року Ван Цзяньчжун «ще потребував західних засобів драматизації атонального конфлікту для розвитку музичного матеріалу» (Чжен Яо, 2020: 147).

Якщо «Сцени» – це танці, природа, нічний туман, тобто, погляд композитора на зовнішній світ, то «Капричіо» – змінив вектор творчості на погляд всередину себе. Цю зміну фокусу ідеально відображає назва «Капричіо» та його національний аналог *суйсянцзюй*, що в перекладі з китайської може означати «вільний роздум». У своєму останньому творі збагачений досвідом Ван Цзяньчжун відмовляється від конкретних жанрових підзаголовків і прямих асоціацій з танцями меншин. Він «відштовхується» від арсеналу технік письма, винайдених у «Сценах», який складають штучні лади, політональність, імітацію тембрів тощо. Композитор піднімає ці засоби на рівень чистої філософської абстракції.

Еволюція мислення яскраво проявляється у ставленні до гармонійної вертикалі та дисонансів. У «Капричіо» Ван Цзяньчжун масово використовує інтервали великої та малої секунди. Проте, на відміну від західної традиції і навіть від власних атональних експериментів у «Сценах», тут секунди втрачають функцію напруженого дисонансу, що вимагає розв'язання. Вони трактуються колористично як імітація яскравого, пронизливого звучання

китайських ударних інструментів *гонгів* та *тарілок*.

Ще одним свідченням зрілості стилю є використання техніки «доданих тонів», де до чистого До-мажорного тризвуку додається звук *ре*. Цей прийом розмиває чіткі контури західного акорду, створюючи ефект акустичного «гало», своєрідної звукової плями, що ідеально відповідає китайській концепції *юнь* «відлуння» та «післязвуччя» (Чжен Яо, 2020).

Віртуозність у «Капричіо» перетворюється із зовнішнього засобу на відображення вільного потоку свідомості через складні політональні накладання, раптові зміни розміру з 3/8 на 2/8 та фактурні переходи від імітації прозорого звучання *гучжсена* до дзвінкого *янциня*. Таким чином композитор втілює у музику даоський принцип природності *цзижань*, коли музика розвивається за законами органічного зростання, де кожна наступна думка вільно витікає з попередньої.

Порівняльний аналіз цього диптиху дозволяє зробити важливий висновок про еволюцію жанру капричіо на китайському ґрунті. Шлях Ван Цзяньжуна від «Сцен» до «Капричіо» – це підйом від матеріального рівня до духовного. У 1994 році композитор довів, що фортепіано здатне «розмовляти китайською мовою» (Чжен Яо, 2021), імітуючи національні інструменти та малюючи яскраві етнічні картини. Але у 2012 році він пішов значно далі, довівши, що західна форма капричіо здатна вмістити в себе китайську філософію.

«Капричіо» Ван Цзяньжуна стало тією точкою, де жанр остаточно позбувся статусу звичайної «віртуозної примхи» або «етнографічної замальовки». Увібравши в себе досвід попередніх десятиліть, відшліфувавши техніку політонального письма та тембральної імітації, композитор створив еталонний зразок лірико-філософської віртуозної мініатюри. Це твір, у якому західна форма розчинилася у східному змісті, а фортепіанна віртуозність стала інструментом для досягнення гармонії світу.

Глибока національна ідентичність «Капричіо» Ван Цзяньжуна розкривається насамперед через новаторський підхід до організації

звуківисотності. Для композитора пентатоніка постає своєрідною «вродженою мовою-матір'ю» (Цю Менці, 2023: 17), яка, за його власним висловом, глибоко вкорінена в серці (Там само). Однак у цьому творі він уникає прямого цитування традиційного звукоряду *гун, шан, цзюе, чжи, юй*. Натомість Ван Цзяньчжун здійснює складну інтеграцію національної звуківисотності у сучасний штучний звукоряд – серію, зберігаючи при цьому ключові елементи китайської музики.

Цей процес яскраво ілюструє головний тематичний матеріал, де композитор конструює восьмиступеневий звукоряд *c-d-e-f-g-as-a-b*, фактично синтезуючи його з двох пентатонових чотиризвучних рядів *d-e-g-a* та *f-as-b-c*. Інтервальний склад цих рядів складають велика секунда, мала терція, чиста кварта та чиста квінта. Це – базова інтонаційна основа китайської традиційної музики. Такий підхід дозволяє Ван Цзяньчжуну створити мелодійну лінію, яка візуально та аудіально нагадує витончений каліграфічний розчерк, будучи сучасною за гармонічним наповненням, але абсолютно традиційною за своєю внутрішньою логікою.

Ще більш показовою з точки зору втілення китайських естетичних принципів є робота з матеріалом другої теми. Тут композитор використовує прийом однойменних різноладових звукорядів, додаючи до пентатоніки побічні звуки *f* та *h*. Це призводить до виникнення ладової невизначеності – своєрідного ефекту «мерехтіння» між пентатоновим ладом *гун* у Сі-бемоль мажорі та ладом *чжи* у Мі-бемоль мажорі. З точки зору китайської філософії, така ладова розмитість є блискучим втіленням категорії пустоти–наповненості *суй-ші*. Відсутність жорсткої функціональної визначеності, характерної для західної гармонії, створює ефект акустичної «пустоти», простору, в якому звук може вільно дихати, що надає музиці простоти, легкості та ніжності, властивих традиційному пейзажному живопису *шань-шуй* гори-води.

Справжнім проривом у жанрі китайського капричіо стало використання Ван Цзяньчжуном додекафонії та політональності у наступних трьох темах. Як зазначає китайський теоретик Тун Чжунлянь (2003) у підручнику «Сучасний

курс теорії музики», цей метод походить із китайської традиційної теорії ладу *гун* і являє собою «уніфікований новий лад, що є крайнім розширенням пентатонного ладового розвитку» (Тун Чжунлянь, 2003: 54). Ван Цзяньчжун використовує метод заміни звуків, наприклад, *e* замінюється на *des*, *a* – на *ges*), утворюючи політональний звукоряд, що поєднує лади *E гун* та *F гун*. Таким чином, західна додекафонія стає лише інструментом, гнучкою формою для вираження безперервного розгортання китайської лінеарності.

Протиставлення західного та китайського типів мислення у «Капричіо» найгостріше відчувається у фактурних рішеннях. Західне багатоголосе гармонічне утворення музичної тканини традиційно акцентує увагу на вертикалі, протиставленні тем та драматичних конфліктах. Натомість Ван Цзяньчжун спирається на китайську традицію одноголосся та лінійності. Мелодія трактується композитором як першооснова для подальшого розгортання та трансформації матеріалу. Зокрема, у четвертій темі Ван Цзяньчжун відтворює специфічний прийом китайської традиційної музики – інтонаційність *yinqiang*. Верхній голос тут насичений мікрозмiнами динаміки, агогiки та артикуляції, специфічними підйомами та паузами. Останні виконують функцію філософської «пустоти» *сюй*, що має рівноцінне значення із самим звуком *шi*, забезпечуючи безперервність внутрішнього руху.

Макроструктура «Капричіо» також підпорядкована не західній діалектиці, а китайській філософії органічного зростання. Дослідник Лі Цзіті (2004) зазначає, що особливістю структури китайської традиційної музики є одночасне співіснування «явної» (чіткі контури) та «прихованої» (безперервне розгортання) структур (Лі Цзіті, 2004: 240).

Форма твору Ван Цзяньчжуна *a-b-c-d-e-b-a* лише зовні нагадує концентричну форму або вільне рондо. Насправді ж, послідовність появи п'яти ключових матеріалів позбавлена різкого західного «контрасту» та драматичного конфлікту. Усі п'ять елементів генетично походять від матеріалу першої теми. Їх розвиток відбувається за принципом «в тобі є я, в мені є ти», що відображає стан нейтрального співіснування та м'якої трансформації,

характерний для філософії Тайцзі (Там само).

Вступ і перший розділ мають життєрадісний, енергійний характер, розвиваючись за допомогою традиційного методу «обертання *гун* без зміни ладу» (Тун Чжунлянь, 2003). Це створює ефект постійного оновлення без руйнування ладової основи. Поява ліричного матеріалу другої теми не створює конфлікту, а радше доповнює картину, як зміна ракурсу в китайському сувої.

У другому і третьому розділах композитор застосовує «політональну дванадцятитоновість» (Чжен Яо, 2020: 151). Тут композитор грає з темпами «швидко-повільно», переходячи від витонченого скерцозного матеріалу через квартову імітацію, що символізує національний колорит «порожнечі та чистоти», до глибоко філософського, повільного матеріалу третього розділу.

Четвертий розділ є своєрідною кульмінацією, де швидкий матеріал першої теми стикається з новим різким, акордовим матеріалом. Проте навіть тут фактурна щільність не переростає у руйнівний конфлікт, а скоріше відтворює вивільнення накопиченої енергії *ці*.

П'ятий розділ та Кода виконують функцію репризи. Повернення матеріалів другої та першої теми реалізує традиційний китайський принцип «спільного закінчення» (Там само: 152). Форма замикається у коло, підтверджуючи мікроскопічну «приховану» єдність усього твору.

Таким чином, гармонічна мова твору, побудована на інтервалах кварт, квінт та великих секунд як у мелодиці, так і в підголосках, створює унікальний акустичний простір. Ван Цзяньчжун досягає ефекту, коли музика, попри використання надскладних сучасних технік, зберігає характеристики китайської традиційної естетики: простір, легкість, спокій та первозданну простоту.

Перетворення західного віртуозного капричіо на китайську філософську мініатюру у творчості Ван Цзяньчжуна відбувається не лише на рівні композиторської техніки, але й на рівні виконавської семантики та тембральної імітації. Фортепіанна партія у творі спрямована на відтворення специфічних звукових барв традиційного китайського інструментарію. Завдяки цьому

європейський інструмент органічно інтегрується в національну естетичну систему, допомагаючи розкрити поетичний зміст мініатюри. З точки зору макроструктури, дослідник Цю Менці (2023) пропонує розглядати форму «Капричіо» як шестичастинну композицію з рисами вільної сонатності та наскрізного розвитку: розділ А (т. 1–57), розділ В (т. 58–107), розділ С (т. 108–201), розділ D (т. 202–268), розділ Е (т. 269–295) та репризний розділ F (т. 296–378) (Цю Менці, 2023: 34). Проте ця структура позбавлена західного сонатного драматизму, її розвиток підпорядкований принципу поступової, еволюційної трансформації образів, що нагадує розгортання довгого пейзажного сувою.

Жанрова природа капричіо традиційно передбачає ритмічну свободу та непередбачуваність. Ван Цзяньчжун реалізує цю «примхливість» через складну гру з метром та акцентуацією, що в китайському контексті набуває рис даоської спонтанності *цзижань*.

Головна тема, що відкриває твір, написана в розмірі  $3/8$ . Проте композитор свідомо уникає класичної європейської танцювальності. Він конструює тему з нестандартних ритмічних осередків, розбиваючи тридольність на синкоповані структури  $2+1$  або  $1+2$ . Це створює відчуття надзвичайної нестабільності, гумору та життєвої енергії. Більше того, композитор постійно зміщує акценти та раптово змінює метр з  $3/8$  на  $2/8$ , перетворюючи плинний рух на відносно стабільний.

Для виконавця це створює складне завдання, оскільки акценти мають виконуватися не як важкі удари, а легко і грайливо, використовуючи лише силу кінчиків пальців та розслаблене зап'ястя. Така артикуляція візуалізує образ легкого, майже невагомго танцю, позбавленого земного тяжіння. Зовсім інший метроритмічний та образний стан репрезентує побічна тема. Вона викладена в розмірі  $4/8$  або  $2/4$ , що одразу знімає попередню синкоповану напругу і привносить відчуття стабільності та широкого вокального дихання.

Найяскравіше концепція лірико-філософської мініатюри та принцип живописності розкриваються у фактурно-тембральних рішеннях Ван Цзяньчжуна. Композитор віртуозно використовує фортепіано для імітації

китайських народних інструментів, що вимагає від піаніста застосування специфічних видів фортепіанного туше, які можна порівняти з різними техніками володіння пензлем у китайській каліграфії.

У матеріалі другої теми, що викладається у ладі *В чжи* ліва рука веде глибоку, стриману мелодію в низькому регістрі, тоді як права рука виконує легкі, прозорі арпеджіо у високому регістрі. Як зазначає Цю Менці (2023), такий фактурний малюнок створює абсолютно конкретний візуальний образ «водяних рослин, що м'яко гойдаються у воді» (Цю Менці, 2023: 12). Для досягнення цього ефекту виконавець має глибоко зануритися у клавіатуру для створення довгого, безперервного дихання без жодних різких зупинок. Це чисте втілення естетики пейзажної лірики *шань-шуй*.

Матеріал побічної теми *Lento assai* є найбільш повільним і філософськи заглибленим у всьому творі. Його музична тканина розшаровується: на фоні загадкової атмосфери середнього голосу, низькі звуки пролітають швидко і непомітно, «як порив вітру, що не залишає слідів» (Чжен Яо, 2020: 16). Ліва рука в цьому епізоді імітує звучання традиційних щипкових інструментів *гучжєна* або *гуцуня*. Виконавець повинен грати м'яко, щоб створити ефект струни, звук якої повільно розчиняється в просторі. Така музика є ідеальною ілюстрацією категорії пустоти *сюй*, коли звук народжується з тиші і повертається в неї.

У наступному епізоді фактура різко змінюється: з'являється *staccato*, швидкий темп і світлий, ударний колорит. Композитор імітує звучання китайських цимбалів *янцінь* та стародавні дзвони *бяньчжун*. Щоб відтворити цей яскравий, дзвінкий і прозорий тембр, піаніст має змінити «каліграфію свого дотику» (за Чжен Яо, 2020), щоби пальці були зігнуті, а їх кінчики працювали як «маленькі тверді молоточки» (Там само: 17), що швидко і легко вдаряють по клавішах за умови абсолютно розслабленого зап'ястя.

Важливим елементом «націоналізації» фортепіанної фактури у «Капричіо» є специфічне використання інтервалів, зокрема секунд. Якщо у європейській традиції секунда – це дисонанс, що вимагає розв'язання, то у

китайській пентатоніці велика секунда є базовим, органічним інтервалом, частиною звукоряду *гун-шан-цзюе-чжи-юй*, і не потребує розв'язання. Ван Цзяньчжун насичує фактуру великими і малими секундами, використовуючи їх не як функціональні дисонанси, а як колористичний засіб. Вони імітують різке, пронизливе звучання народних ударних інструментів, таких як гонги або тарілки. Крім того, композитор часто використовує техніку «доданих тонів» до тризвуків, що створює ефект акустичного розширення, додаючи європейській акордовій вертикалі специфічної східної в'язкості та просторовості.

Таким чином, віртуозність у «Капричіо» Ван Цзяньчжуна набуває абсолютно нового виміру. Її основною функцією стає тембральне перевтілення, здатність піаніста на одному інструменті відтворити звучання цілого оркестру китайських традиційних інструментів та «намалювати» звуком багатовимірний філософський пейзаж.

Для глибокого осягнення жанрової специфіки «Капричіо» Ван Цзяньчжуна не китайським слухачем або дослідником недостатньо суто інтуїтивного сприйняття. Те, що для носія китайської культури зчитується на інтуїтивному рівні як природний стан речей, для західного слухача потребує філософського розтлумачення.

Трансформація західного капричіо у китайську лірико-філософську мініатюру відбувається насамперед через підпорядкування музичної тканини фундаментальним категоріям китайської думки: даоським концептам природності *цзижань*, життєвої енергії *ці*, філософського концепту пустота-наповненість *сьюй-ші* та чань-буддійської естетики післязвуччя *юнь*.

У західноєвропейській музичній традиції, особливо – епохи романтизму, до якої генетично належить жанр віртуозного капричіо, музичний простір має тенденцію до максимального заповнення через щільну акордову фактуру, безперервний мотивний розвиток, *horror vacui* («страх порожнечі»)<sup>13</sup>. Пауза в західній музиці найчастіше трактується як зупинка руху, цезура або момент

<sup>13</sup> [https://uk.wikipedia.org/wiki/Horror\\_vacui](https://uk.wikipedia.org/wiki/Horror_vacui)

драматичного очікування.

Натомість у китайській філософії, починаючи від трактату «Дао Де-цзін» (2008) Лао-цзи, пустота *суй* є не відсутністю, а найвищою формою потенційності як «корисність глечика полягає в його порожнечі» (Лао-цзи, 2008). У «Капричіо» Ван Цзяньчжуна ця категорія стає головним формотворчим принципом. Створюючи у розділі *Lento assai* розріджену фактуру, де низькі звуки пролітають «як порив вітру, що не залишає слідів» (Чжен Яо, 2021: 16), композитор через пейзажну образність конструює акустичну пустоту, в якій звук може вільно резонувати. Ладова невизначеність, розмитість тонального центру та довгі педальні паузи виступає музичним еквівалентом «незафарбованого простору як білого паперу» (Там само) на традиційних китайських сувоях *гохуа*. Така пустота дозволяє слухачеві стати співтворцем мініатюри, заповнюючи простір власною рефлексією.

На відміну від західного капричіо, що часто будується на раптовій, капризі підкреслено театральній зміні настроїв, у Ван Цзяньчжуна така зміна підпорядкована принципу *цзижань* – природності, спонтанності, слідуванню внутрішньому шляху Дао (Лао-цзи, 2008). Динаміка музичного розгортання цілком підпорядковується ідеї природної циклічності, залишаючи осторонь суб'єктивну людську емоційність.

Яскравим прикладом є епізод, який виконавський аналіз трактує як образ «водоростей, що м'яко гойдаються у воді» (т. 62–69). З філософської точки зору, вода у даосизмі є найвищим символом мудрості та податливості (Лао-цзи: «Найвища чеснота подібна до води»). Безперервний, плинний рух арпеджіо у високому регістрі, позбавлений жорсткої метричної сітки, є втіленням вільної циркуляції енергії *ци*.

Постійні зміни розміру з 3/8 на 2/8 або 4/8 слугують засобом відображення природної пульсації Всесвіту, де живе дихання, позбавлене абсолютної симетрії та механічної регулярності. Як зазначав дослідник Лі Цзіті (2004), китайське мислення «тяжіє до інклюзивності за принципом “в тобі є я, в мені є ти”» (Лі Цзіті, 2004: 24).

У «Капричіо» Ван Цзяньжуна відсутня конфліктність, що притаманна західній сонатній формі та іншим формам, заснованим за принципом боротьби протилежностей. Композитор свідомо знімає такий конфлікт у своєму творі, використовуючи політональність. Накладаючи два різні пентатонові лади, він не створює між ними відчуття антагонізму. Лади взаємодіють, як енергії *Інь* та *Ян* у символі Тайцзі, вони «перетікають» один в одного, зберігаючи свою автономність, але утворюючи єдину гармонійну цілісність.

Введення жорстких дисонансів, секундових кластерів, що імітують удари гонгів, лише підкреслює структурний баланс твору, де подібні яскраві спалахи енергії *Ян* неминуче компенсуються медитативними, спокійними епізодами *Інь*. Ще одна Фундаментальна філософська категорія резонансу, післязвуччя, невлучного шарму *юнь* є дуже важливою для розуміння твору та його краси. Згідно цієї категорії, у китайській естетиці вважається, що найголовніше в музиці звучить не в момент удару по струні чи клавіші, а в момент затухання звуку (Куан-мін Ву, 2003: 143).

Композитор працює саме з категорією *юнь*, коли імітує звучання далекого дзвона у «Сценах» та використовує техніку «доданих тонів» до акордів у «Капричіо». Фортепіанна педалізація стає інструментом для створення особливого звукового простору, відзначеного містичним резонансом. Після того, як звук згасне, його вібрація продовжує жити у свідомості слухача. Такі асоціації ілюструють традиції чань-буддійської практики медитації, де удар дзвона «очищує розум і зупиняє потік буденних думок» (Там само: 150).

Таким чином, у «Капричіо» Ван Цзяньжуна розкривається як складний багаторівневий текст, у якому за зовнішньою оболонкою віртуозної фортепіанної п'єси європейського зразка приховується глибокий філософський сенс, адже композитор використовує інструмент насамперед для трансляції даоського спокою, чань-буддійського споглядання та гармонії *Інь-Ян*. Завдяки органічному синтезу філософської глибини та витонченої тембральної колористики цей твір виходить за межі традиційної моделі капричіо, утверджуючи статус еталонної лірико-філософської віртуозної

мініатюри транскультурного значення.

Розглядаючи «Капричіо» Ван Цзяньчжуна в широкому історичному контексті, необхідно визначити його місце у панорамі китайського фортепіанного капричіо XX–XXI століть. Якщо у творчості попередників та сучасників композитора, зокрема, Сан Тонга, Чу Ванхуа, Го Цзужуна чи Цзяна Вантуна, спостерігається поступове освоєння західної форми крізь призму національного мелодизму, то Ван Цзяньчжун виводить цей процес на принципово новий рівень абстракції.

У капричіо Сан Тонга чи Чу Ванхуа часто превалює «відкрита» жанровість, опора на конкретні фольклорні першоджерела або програмна пейзажність, тяжіння до «народної зарисовки». Натомість Ван Цзяньчжун у своєму пізньому фортепіанному творі остаточно відмовляється від прямого цитування. Його «Капричіо» є вже не стільки жанровою чи пейзажною зармальовкою, скільки глибокою філософською рефлексією. Композитор демонструє у творі перехід від матеріального до нематеріального, від зовнішньої репрезентації національного колориту до його внутрішнього, психологічного та естетичного проживання.

Саме в «Капричіо» Ван Цзяньчжуна знаходить своє найповніше втілення процес трансформації західноєвропейського капричіо на китайському національному ґрунті. Західна форма, іманентними рисами якої є примхливість, раптовість контрастів та відкрита віртуозність, тут переплавляється у китайське *суйсянцю*, що сприймається як «вільний роздум». Віртуозність у «Капричіо» Ван Цзяньчжуна, зумовлена статусом твору як обов'язкової п'єси для міжнародного конкурсу піаністів, втрачає свій суто інструментально-показовий характер і стає засобом для вираження найтонших градацій філософської думки.

Долаючи суто віртуозну функцію, складні пасажі, політональні накладання та дванадцятитонові ряди перетворюються на потужні потоки енергії *цзі*, що вільно циркулюють у музичному просторі. Аналіз музичної тканини твору беззаперечно доводить, що Ван Цзяньчжун транслює через

фортепіанну фактуру глибинні естетичні принципи китайської культури.

Категорія «пустота-наповненість» *сюй-ші* реалізується через чергування щільних, політональних акордових кластерів та прозорих, лінеарних, майже одноголосних побудов. Паузи та ладова невизначеність виступають як філософська «пустота», що дає простір для слухацької уяви, дозволяючи музиці «дихати».

Каліграфічність та живописність проявляються у ставленні до мелодійної лінії. Як у китайській каліграфії один рух пензля містить у собі безліч відтінків туші, так і мелодія у Ван Цзяньчжуна завдяки техніці «інтонаційності» та мікрозмінам артикуляції стає самодостатнім об'єктом естетичного милування. Варіаційний розвиток п'яти розділів нагадує поступове розгортання традиційного живописного сувою, де один і той самий пейзаж постає у різних станах природи.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що «Капричіо» Ван Цзяньчжуна постало як твір, що знаменує народження лірико-філософської віртуозної мініатюри, де технічна складність підпорядкована розгортанню глибокої національної естетичної думки. Композитор продемонстрував найвищий рівень культурної самосвідомості, знайшовши ідеальний баланс між «спадковістю» та «новаторством».

Використовуючи універсальний інструмент фортепіано та сучасну західну композиторську техніку, композитор дозволив західним слухачам досягнути художню красу та глибокий зміст китайської філософії, а китайським слухачам – через знайомі інтонаційні архетипи сприйняти складну мову сучасного музичного авангарду. Таким чином, у творчості Ван Цзяньчжуна китайське фортепіанне капричіо остаточно втрачає риси інструментальної забави, перетворюючись на універсальну мову, що об'єднує східну мудрість із західною формою заради щирої розмови зі слухачем та глибокого духовного споглядання.

### 3.2. Друга фортепіанна сюїта «Капричіо Вершника» (2017) Яна Шуанчжі: трансформація стародавньої традиції Наньїнь

У контексті еволюції китайського фортепіанного капричіо на зламі XX–XXI століть особливої уваги заслуговує творчість композитора Яна Шуанчжі (杨双智) та його Друга фортепіанна сюїта «Капричіо Вершника» (走马随想曲) (2017). Цей твір репрезентує унікальний вектор розвитку жанру, в якому західноєвропейська форма капричіо стає простором для трансляції глибоко локальної, реліктової музичної традиції – старовинної цюаньчжоуської опери Наньїнь. Як зазначає у своєму дослідженні китайський музикознавець У Чжісюань (2020), Ян Шуанчжі належить до тієї рідкісної когорти митців, які органічно поєднують ґрунтовну теоретичну базу західної композиції з глибинним, іманентним знанням фольклорної та оперної музики південномінського регіону (У Чжісюань, 2020: 14).

Композитор народився у 1947 році в місті Цюаньчжоу провінції Фуцзянь. Цей регіон вважається культурною столицею Південно-Східної Азії. Становлення Яна Шуанчжі відбувалося в атмосфері традиційних опер *гаоцзя* та *ліюань*, а також музики Наньїнь, якою палко захоплювався його батько<sup>14</sup>. Цікавим є біографічний факт, наведений роботі У Чжісюаня (2020): шлях композитора до музики розпочався у дев'ятирічному віці, коли під час руйнівної повені він знайшов бамбукову флейту, що пливла за водою (У Чжісюань, 2020: 15). Опанувавши інструмент, він незабаром вступив до Цюаньчжоуської трупи Ліюань, де пройшов традиційну систему учнівства. Згодом Ян Шуанчжі отримав академічну освіту на факультеті національної

---

<sup>14</sup> Батько Ян Шуанчжі любив літературу та мистецтво, особливо захоплювався цюаньчжоуським Наньїнем, що також глибоко вплинуло на сина; ці опери залишили глибокий слід у дитинстві композитора. Зв'язок Яна Шуанчжі з музикою стався згодом, і це цікава історія. Його видатні досягнення в музиці зумовлені не тим, що він зростав у музичній родині; навпаки, у його сім'ї не було музичних традицій. Хоча батько пана любив Наньїнь, через участь у революції та незаслужено ув'язнення, коли синові було два роки, він не міг надати йому практичної музичної освіти. Однак цей досвід виховав у Ян Шуанчжі незалежність і наполегливість (У Чжісюань, 2020: 14).

теорії композиції Шанхайської консерваторії, що дозволило йому вийти на новий рівень узагальнення фольклорного матеріалу<sup>15</sup> (Там само).

Довгий час втілення музики Наньїнь на фортепіано залишалося мрією композитора. Наньїнь – один з найстаріших існуючих музичних жанрів Китаю, визнаний ЮНЕСКО шедевром нематеріальної культурної спадщини людства. Ця музика, яку називають «живою скам'янілістю»<sup>16</sup>, відрізняється монодійною природою, специфічною системою нотації *гунче*, унікальним інструментарієм *наньпа*, *дунсяо*, *ерсянь* та суворими ритуальними правилами виконання. Ця стародавня музична форма включає як вокальне виконання, так і інструментальну гру, а також має свою унікальну та цілісну музичну систему. У своїй спадкоємності цюаньжоуський Наньїнь завжди суворо дотримувався власних традицій і правил у етикеті співу та гри, костюмах та реквізиті, навіть у шануванні бога музики, згідно з практикою, переданою з давніх часів. Навіть у практиці гри на традиційних інструментах існувала своя власна традиція. Наприклад, особливий спосіб тримання *pini* Наньїнь відрізняється від звичайного: сучасна китайська *pina* зазвичай тримається вертикально під час гри, тоді як *наньпа* все ще зберігає стародавній спосіб тримання горизонтально

---

<sup>15</sup> Окрім вивчення теорії творчості та виконавських методів південнофуцзяньських опер, таких як Ліюань, ляльковий театр, Гаоцзя, Ян Шуанчжі почав створювати твори південнофуцзяньської опери у віці 15 років і був названий «вундеркіндом» (У Чжісюань, 2020: 15). Володіючи як рідкісним талантом, так і глибокими основами цюаньжоуської опери, він працював у трупах Ліюань, Гаоцзя, агітзагонах, Цюаньжоуській мистецькій школі та Цюаньжоуській оперній трупі. Композитор також доклав великих зусиль для створення Цюаньжоуського симфонічного оркестру і до виходу на пенсію обіймав посаду його керівника. Тому його авторитет і положення в музичних колах Цюаньжоу незаперечні. Він завжди присвячував себе розвитку та передачі спадщини цюаньжоуської національної та народної музики, виховав і підготував велику кількість видатних митців, став опорою популяризації та розвитку музики в регіоні Південного Фуцзяня. Під час роботи Ян Шуанчжі створив велику кількість творів Наньїнь, Ліюань, лялькового театру та ін. Ранні твори включають, наприклад, опери Ліюань «Вечір у кленовому лісі», «Історія усиновлення», або оперу Гаоцзя «Легенда про героїню». Навчання на факультеті національної теорії композиції Шанхайської консерваторії та систематичне навчання дозволило композитору створити багато опер, вокальних, оркестрових та фортепіанних творів, використовуючи елементи та тематизм музики Південного Фуцзяня. Пізніше він створив великі опери, такі як «Дружина закордонного китайця» та «Квітка сусінь», які є операми на тему цюаньжоуського Наньїнь, викликали гарячий відгук у колах Наньїнь, і було опубліковано «Збірник музичних творів Ян Шуанчжі» (Там само: 15-16).

<sup>16</sup> Nanyin, a living fossil of music: [http://fujian.chinadaily.com.cn/2020-04/15/c\\_471327.htm](http://fujian.chinadaily.com.cn/2020-04/15/c_471327.htm)

(У Чжісюань, 2020: 6).

У способі нотного запису цюаньчжоуський Наньїнь також мав свій власний *гунче* – особливу систему нотації. Походження та правила цієї системи нотації досі є гарячою темою для обговорення серед дослідників. Наньїнь зберіг багато стародавніх інструментальних складових та музичних теорій, надаючи величезне довідкове значення та напрямки досліджень для вивчення давньої національної та народної музики Китаю. На переконання дослідника Ян Іньлю (2009), «символи висоти звуку в *гунче*, за винятком окремих випадків (наприклад, гунчепу фуцзяньського Наньїнь), як правило, належать до системи рухомих сольмізаційних назв» (Ян Іньлю, 2009: 335). Однак *гунче* Наньїнь є системою нотного запису з фіксованою висотою звуку, зазвичай висота звуку та відповідна назва ноти є фіксованими.

Нотний запис *гунче* Наньїнь для гри на *nini* Наньїнь включає чотири частини: нотні знаки, пальцівку *чжигу*, ритмічні позначення *ляопао* та ладову систему *гуаньмень*. Нотні знаки складаються з п'яти основних сольмізаційних назв висоти звуку в *гунче* та пов'язаними з ними альтераціями. Пальцівка зазвичай відноситься до символів, що позначають аплікатуру для обох рук на *nini*, *чжи* означає аплікатуру для гри на *nini*, *гу* – «кісткові ноти», тобто основні ноти мелодії (Чень Янтін, 2017). Інші інструменти Наньїнь грають, прикрашаючи та розвиваючи дану «кісткову основу».

Ритмічні позначення складаються з *ляо* та *пао*, де *ляо* відображаються короткою нижньою рисою в *гунче*, а *пао* — маленьким кружечком, що представляє музичний розмір у Наньїнь. Таким чином, *ляо* представляє слабку долю, а *пао* – сильну долю, подібно до *баньянь* у більшості китайської оперної музики. Основні ритмічні розміри в Наньїнь включають *сіляопао*, *маньсаньляо*, *цзіньсаньляо*, *дієпао* та *цзіньдіє*, які відповідно еквівалентні сучасним розмірам 8/2, 4/2, 4/4, 2/4 та 1/4.

Ладова система може розумітися як система тональностей та ладів музики Наньїнь. Вона називається *гуаньмень*, оскільки в музиці Наньїнь тональність визначається звуками з різних отворів духового інструмента

Наньїнь – *дунсяо*. Наприклад, уступ «п'яти порожнеч» відповідає мажорним ладам До мажор та Соль мажор у західній музиці, а уступ «чотирьох порожнеч» відповідає мажорному ладу Фа мажор (У Чжісюань, 2020: 7).

Метод запису *гунче* полягає в розташуванні нотних знаків, пальцівки та ритмічних позначень у три вертикальні стовпці зліва направо: лівий стовпець – нотні знаки, середній – аплікатура, правий – ритмічні позначення. При виконанні потрібно інтегрувати всі три рядки. Якщо у вокальна п'єсі є текст, то він зазвичай написаний попереду відповідних нотних знаків, аплікатури та ритмічних позначень. Під час виконання *nina* Наньїнь відіграє диригентську роль: пальцівка в *гунче* виконується на піпі, а інші інструменти, використовуючи техніку національного гетерофонного поліфонічного розвитку, грають навколо «кісткових нот» *nini*, прикрашаючи та розвиваючи мелодію.

Основними інструментами цюаньчжоуського Наньїнь є струнні та духові. До струнних інструментів належать *наньпа*, двострунна *ерсянь*, триструнна *саньсянь*, а до духових – *дунсяо* Наньїнь. Ці два типи інструментів разом із клацаючими дощечками *пайбань* в інструментарії Наньїнь також називаються «чотири верхніх інструменти», їхнє виконання відіграє провідну роль у музиці Наньїнь (У Чжісюань, 2020: 8). Інші інструменти – *шуанлін*, *сянчжань*, дерев'яна рибка *сяоцзяо*, *наньай* та барабан *бяньгу* – називають «чотири нижніх інструменти», оскільки вони виконуть акомпануючу функції. (Там само).

Тембр *ерсянь* дуже м'який, досить солодкий. Під час гри він в основному контролюється пальцями, вимагаючи повної сили та вкрай точного притискання струн. Під час ведення смичка не може бути жодної довільності, слід суворо дотримуватися вимог музики щодо штрихів. У виконанні музики Наньїнь *ерсянь* та духові інструменти відіграють роль взаємного доповнення та поєднання тембрів. Довгі звуки *ерсянь* можуть компенсувати недолік *дунсяо* у недостатньому диханні під час гри довгих нот. Інструмент *дунсяо* Наньїнь має відносно товсту та коротку форму, насичений тембр, досить широкий

діапазон і відмінну виразність у всіх регістрах. У виконанні Наньїнь дунсяо зазвичай відтворює мелодії вокальної партії, у виставі він може бути застосований як соло, або як ансамблевий чи акомпануючий інструмент. Під час ансамблю *nina* грає «кісткові ноти», а *дунсяо* виконує навколо них плавну мелодію, одночасно представляючи головну тему п'єси та доповнюючи партію *nini*, що називається *жуньцян* – оздоблення мелодії.

Суворі вимоги Наньїнь до мови співу також є однією з особливостей цього стародавнього жанру. Музика Наньїнь тісно пов'язана з цюаньчжоуською вимовою, «якщо співати з вимовою іншого регіону, вже починає втрачатися смак, лише справжня цюаньчжоуська вимова може добре передати Наньїнь, тому вимова дуже сувора» (У Чжісюань, 2020: 8). Навіть сьогодні багато товариств Наньїнь запрошують справжніх майстрів цюаньчжоуського Наньїнь для навчання, особливо звертаючи увагу на корекцію акценту та вимови. Наприклад, товариства Наньїнь з Малайзії, Індонезії, Сінгапура та інших місць спеціально їдуть до Цюаньчжоу, щоб знайти відповідних майстрів Наньїнь для справжнього навчання цьому стародавньому мистецтву.

Цілком зрозуміло, що перенесення такої консервативної традиції, як музичне мистецтво Наньїнь, на темперований, багатоголосний західний інструмент вимагало неабиякої композиторської сміливості. Першим кроком Яна Шуанчжі на цьому шляху стала Перша фортепіанна сюїта «Квітка сливи», яка здобула широке визнання. Композитор першим безпосередньо розшифрував старі нотні записи Наньїнь та спробував пристосувати їх до фортепіанного виконання.

Втілення традицій стародавньої музики Наньїнь на фортепіано завжди було мрією Ян Шуанчжі, оскільки зі швидким розвитком сучасної культури та мистецтва форми музики також зазнали великих змін. Прагнучи зберегти національні традиції, оскільки «традиційна музика поступово втрачає ґрунт» (У Чжісюань, 2020: 15), композитор прагнув надати стародавній традиції нове життя, щоби «у людей з'явилося багато вибору» (Там само). Щоб краще

передати та розвивати спадщину Наньїнь, він був чітко переконаний, що: «фуцзяньський Наньїнь має продовжувати сяяти, і фортепіано, можливо, є найкращим носієм для цього» (Там само).

Створення фортепіанних творів з елементами музики Наньїнь викликало «неабияке хвилювання в колах Наньїнь, голоси підтримки та опозиції лунали з усіх боків» (У Чжісюань, 2020: 14), і таке масштабне творче рішення було важко прийнятним для багатьох. У відповідь на ці голоси Ян Шуанчжі пройшов серйозне випробування. Він щодня працював над творами, спав менше чотирьох годин, завжди мав при собі ліки від серця і навіть раз непритомнів через фізичне виснаження (Там само). Зрештою, Перша фортепіанна сюїта «Квітка сливи» («Мейхуацао») отримала визнання і була удостоєна Восьмої літературно-мистецької премії «Сто квіт» провінції Фуцзянь, що стало першим нагородженням фортепіанного твору з моменту заснування цієї премії.

Успіх «Квітки сливи» став проривом у адаптації старовинного мистецтва Наньїнь до сучасної музичної мови. Проте, цей твір залишався відносно консервативним: композитор суворо дотримувався традиційної структури, тональності та напрямку мелодії оригіналу, обмежуючись переважно фактурною обробкою. У 2017 році Ян Шуанчжі провів концерт «Визнання минулого, знання мистецтва» у Цюаньчжоуському концертному залі, який став заходом, що підсумовував творчість композитора, викликав великий резонанс і дозволив більшій кількості людей дізнатися про Наньїнь.

Справжнім проривом, що знаменував перехід від обробки в народному дусі до зрілої лірико-філософської та віртуозної мініатюри, стало створення Другої фортепіанної сюїти «Капричіо Вершника». Вибір жанру капричіо тут є глибоко осмисленим. Зіткнувшись із необхідністю передати складний образний світ стародавньої інструментальної сюїти «Вершник», також відомої як «Вісім бистрих коней», композитор усвідомив, що рамки традиційної транскрипції є занадто тісними. Назва твору «Капричіо», як влучно підкреслює У Чжісюань (2020), «легітимізувало руйнування традиційної структури Наньїнь» (У

Чжісюань, 2020: 17). Західний жанр, якому притаманна свобода форми, імпровізаційність, примхливість, надав автору необхідний простір для експериментів із ладогармонічною мовою, поліфонічною технікою та віртуозною фактурою, зберігаючи при цьому глибинний «художній настрій» (Там само) та ідейну сутність оригіналу.

В основу формотворення капричіо Ян Шуанчжі поклав естетичний принцип *живописності*. Стародавня п'єса Наньїнь складалася з восьми частин, кожна з яких мала поетичну назву, що описувала різні стани благородних коней, наприклад, «Хуа Лю прокладає шлях», «Юй Цун розправляє копита» тощо. Ян Шуанчжі не лише зберіг цей принцип програмності, але й посилив його візуальну складову, звернувшись до класичного китайського живопису. В процесі адаптації традиційної музики Наньїнь «Вершник» у «Капричіо Вершника», композитор зберіг її літературні назви, що дозволяють під час слухання та виконання музики мати певне розуміння, а ще важливіше – відчутти настрій музики. Хоча «Капричіо Вершника» має значні відмінності від оригінальної п'єси «Вершник» у музичному викладі та структурі, в особливостях Наньїнь воно зберігає узгодженість з першоджерелом. Тому збереження літературних назв «Вершника» є даниною поваги до традиції.

У процесі створення капричіо композитор свідомо шукав натхнення у візуальному мистецтві, що є яскравим прикладом синкретизму китайського художнього мислення. Оскільки темою цього твору було вісім благородних коней, а музика відповідно змальовувала різні стани коней, він переглянув багато старовинних китайських картин, запозичив багато картин на тему коня, подивився, які прийоми використовували художники при зображенні коня, як передавали різні стани коня, щоб стимулювати своє натхнення та зробити свій творчий процес більш відкритим і вільним.

Так, друга частина капричіо – «Картина весняної прогулянки» – безпосередньо інспірована полотном художника епохи Тан Чжан Сюаня «Пані Гого вирушає на весняну прогулянку». Музична фактура тут імітує візуальну композицію картини: контраст між розлогою, повільною мелодією та

щільними секстолями і септолями відображає різницю між аристократками на конях та слугами, що поспішають пішки. Третя частина, «Картина купання коней», натхненна роботами Чжао Менфу, художника епоха Юань, та Хань Ганя, митеця епохи Тан, де акцент робиться не на динаміці, а на статичі, розслабленості та спогляданні.

Четверта частина «Танець кінських копит» зазнала впливу європейських кінних змагань. Автор усвідомив, що для зображення рухів коня також можна використовувати танцювальну музику. Початком кінних змагань є виступи коней, кінь рухається ритмічно та регулярно під музичний ритм, зазвичай це танцювальна музика на три четверті, а під час змагань дії змінюються на більш інтенсивні, такі як стрибки, біг. Розмір «Танцю кінських копит» також є танцювальним 3/4. У західних музичних жанрах, таких як вальс або твори з більш вираженим танцювальним стилем, зазвичай використовується такий розмір. Кульмінаційна п'ята частина – «Картина коня, що мчить» – відсилає до експресивних, потужних образів коней китайського художника Сюй Бейхуна.

Таким чином, «Капричіо Вершника» постає не тільки як транскрипція стародавньої національної музики, а як складний інтермедіальний текст. Західна форма капричіо у цьому творі слугує гнучким каркасом, на який нашаровуються поетична програмність та інтонаційний словник стародавнього Наньїнь, принципи китайського живопису *сюй-ші*, що уособлює контраст руху і спокою, щільності і порожнечі. Це дозволяє класифікувати фортепіанну сюїту Яна Шуанчжі як яскравий цикл пейзажно-філософських віртуозних мініатюр в сучасному китайському фортепіанному мистецтві.

Для розуміння того, як саме традиційна музика Наньїнь трансформується у фортепіанному капричіо, звернемося до розгляду архітектоніки твору, його тематизму, ладогармонічної мови та фактурних рішень. Оригінальна старовинна п'єса «Вершник» складається з восьми самостійних частин. Ян Шуанчжі у своєму капричіо скорочує цикл до п'яти частин. Ця зміна продиктована законами фортепіанної композиції, яка

потребує більш концентрованого розвитку матеріалу.

Творчість «Капричіо Вершника» здається сильно відмінною від оригінальної п'єси «Вершник», музичні емоції інтенсивні, використання ритмічних фігур дуже різноманітне, контраст темпу на початку та в кінці дуже значний. Композитор вносить багато змін у ритм, темп, прийоми гри, роблячи досить очевидним контраст кожної частини п'єси. Також з'являються абсолютно нові матеріали, яких не було в оригіналі. Звідси видно, що, крім запозичення зі «Вершника» та характерних інтервалів Наньїнь, Ян Шуанчжі в тональних перетвореннях та музичній формі порушив традиційну структуру Наньїнь. Наприклад, третя частина «Капричіо Вершника» «Картина купання коней», на відміну від монодійного Наньїнь, використовує поліфонічну техніку написання, являючи собою досить повільну триголосну поліфонічну музику.

Як зазначає У Чжісюань (2020), після завершення Другої фортепіанної сюїти в колах Наньїнь виник великий резонанс: деякі вважали, що цей твір зовсім не є Наньїнь, що це невдалий твір, інші ж вважали, що це гарна спроба, яка після поєднання з західними композиторськими техніками та фортепіанної обробки все ще зберігає елементи Наньїнь, не відходячи від основного стилю Наньїнь, змінюються форми, але сутність залишається (У Чжісюань, 2020: 20). Насправді фортепіанний твір, здається, «йде врозріз з оригінальною п'єсою, але насправді це не довільна переказ змісту «Вершника», а лише збагачення оригіналу на основі запозичення» (Там само). Після проведення сольного концерту фортепіанних творів Наньїнь Ян Шуанчжі «Капричіо Вершника» дійсно отримало гарний відгук серед слухачів та фахівців.

Перша частина капричіо, «Картина вершника», майже повністю відповідає першій частині оригіналу «Хуа Лю прокладає шлях». Друга частина, «Картина весняної прогулянки», об'єднує в собі музичний матеріал другої та третьої частин старої п'єси. Третя частина капричіо «Картина купання коней» базується на четвертій частині оригіналу. Четверта частина, «Танець кінських копит», містить значну частку авторського матеріалу і спирається на європейську традицію кінних змагань. П'ята, фінальна частина «Картина коня,

що мчить» є масштабним синтезом останніх чотирьох частин традиційного циклу. Таким чином, композитор зберігає загальну оповідальну сюжетну лінію старовинної сюїти, проте переформатовує її для створення більш динамічного розвитку.

Тематизм твору можна умовно розділити на чотири стійкі мелодичні формули, взяті з традиційної музики Наньїнь, які переходять із твору у твір. Дослідник У Чжісюань (2020) виділяє чотири характерні фрази, називаючи їх А, В, С та D, які Ян Шуанчжі переносить у фортепіанну фактуру (У Чжісюань, 2020: 24). Фраза А являє собою тривалий звук *g*. У системі ладу *с-гун*, який є основним для п'єси, цей звук виконує функцію домінанти. У першій частині капричіо композитор постійно підкреслює цю домінанту: вона з'являється у вигляді тремоло, арпеджіо та як остинатна лінія баса в лівій руці.

Фраза В у оригіналі – глісандо, яке одночасно виконується на флейті *дунсяо* та лютні *nina*. Воно імітує іржання коня або звук піску, що летить з-під копит. На фортепіано Ян Шуанчжі реалізує цей ефект за допомогою швидких хроматичних гам, які виконуються обома руками в протилежних напрямках або паралельно. Наприклад, у 47-му такті першої частини ліва і права руки грають хроматичну гаму вгору, імітуючи поєднання тембрів струнних і духових інструментів.

Фраза С має циклічний характер і в старовинній п'єсі з'являється наприкінці кожної частини. Це висхідний квартовий стрибок від звуку *a* до *d*. У капричіо цей мотив використовується дуже часто. У першій частині ліва рука багаторазово повторює квартовий стрибок *ре-соль*. У другій частині з'являється стрибок *h-e*. Цей мотив виконує функцію структурного маркера, який скріплює різні частини форми.

Фраза D пов'язана з традиційним поняттям *хетюу* – спільний початок або кода, коли фіксований музичний матеріал розміщується наприкінці різних частин. Вона характеризується тривалим звуком *d* та використанням прийому *staccato*. У капричіо композитор імітує цю фразу, використовуючи тривалі звуки в лівій руці на тлі короткого штриху в правій.

Темповий та метроритмічний розвиток капричіо демонструє унікальну взаємодію китайської традиції та західних композиторських технік. Загальна темпова стратегія відповідає оригіналу: чергування повільних і швидких епізодів. Проте Ян Шуанчжі створює додаткову внутрішню напругу. Наприклад, перша частина має темпове позначення *Largo* – широко, повільно. При цьому фактура перенасичена щільними пасажами тридцятьдругих тривалостей та тремоло. Виникає парадокс: повільний темп наповнений надзвичайно швидким внутрішнім рухом.

У четвертій частині «Танець кінських копит» композитор використовує розмір 3/4 та темп *Allegro*, що прямо відсилає до жанру європейського вальсу. Введення танцювального європейського метра в тканину китайської традиційної музики є характерною рисою жанру капричіо, який допускає подібну стилістичну інтеграцію.

Ян Шуанчжі зберігає дадогармонічну мову першоджерела, проте значно ускладнює гармонічний розвиток за допомогою частих модуляцій та відхилень. Тональною основою старої п'єси «Вершник» є лад *вукунг* «п'ять порожнеч», що в сучасній теорії відповідає пентатонічному ладу *С-гун*. Перша частина починається і закінчується в *С-гун*, з переходом у *G-гун*. Друга частина модулює в *Н-гун*. У фінальній частині план стає максимально рухливим, протягом двадцяти тактів відбувається кілька модуляцій: *С-гун* — *Н-гун* — *А-гун* — *С-гун*. Незважаючи на таку рухливість, загальний колорит залишається світлим, мажорним, що відповідає естетиці Наньїнь.

Важливим аспектом гармонічної мови капричіо є використання специфічних інтервалів, притаманних музиці Південного Фуцзяню. Перший такий елемент – це «накладання великих терцій». У вокальній та інструментальній практиці Наньїнь часто використовуються підвищені II та IV ступені ладу. Ян Шуанчжі активно впроваджує такі ступені у фортепіанну фактуру. Вони з'являються у складі альтерованих акордів та прохідних нот, створюючи характерне гармонічне забарвлення.

Другий специфічним елементом є використання інтервалу великої

секунди. У традиційному виконанні Наньїнь флейта *дунсяо* часто грає орнаментальні звуки на секунду вище за основні «кісткові ноти» мелодії, яку веде *nina*. Композитор переносить цей принцип на фортепіано. У капричіо існує велика кількість акордів, що містять секундові тони. Наприклад, у третьому такті першої частини накладання секунд відбувається сім разів поспіль. Це робить гармонію більш щільною, дисонантною і водночас відтворює автентичне звучання китайського ансамблю.

У фортепіанній п'єсі перед композитором постало завдання адаптувати гетерофонію китайського ансамблю для багатоголосного фортепіано. Як відомо, традиційна музика Наньїнь є монодійною за своєю суттю. Вона виконується ансамблем, де всі інструменти грають одну мелодію, але кожен прикрашає її по-своєму. Так утворюється гетерофонна фактура.

Ян Шуанчжі пропонує деякі оригінальні варіанти фактурних рішень. У третій частині «Картина купання коней» він використовує класичну поліфонічну техніку у вигляді триголосної фактури, де кожна лінія має свій рельєф. Це імітує взаємодію різних інструментів ансамблю. В інших епізодах, наприклад, у кульмінації п'ятої частини, композитор застосовує щільні блокові акорди, які виконуються обома руками одночасно. Цей прийом відтворює звучання повного ансамблю Наньїнь, так званих «чотирьох верхніх» та «чотирьох нижніх» інструментів, коли всі учасники грають *tutti*.

Для імітації тривалого дихання духових інструментів, зокрема, флейти *дунсяо*, композитор використовує трелі, секстолі та септолі. Оскільки фортепіанний звук згасає після удару молоточка по струні, Ян Шуанчжі компенсує це безперервним дрібним рухом, який підтримує ілюзію тягучого, безперервного звуку.

Окремим і надзвичайно важливим аспектом композиторської майстерності Яна Шуанчжі є тембральне забарвлення фактури. Фортепіано за своєю акустичною природою є ударно-клавішним інструментом із затухаючим звуком. Традиційний ансамбль Наньїнь складається зі струнно-щипкових інструментів *nina*, смичкових *ерсянь*, духових *дунсяо* та специфічних ударних

інструментів дерев'яна рибка, дзвіночок. Завдання композитора полягало у створенні імітації звучання такого автентичного інструментарію засобами фортепіанної техніки.

Для відтворення ефекту довгого, тягучого звуку духового інструмента флейти *дунсяо* Ян Шуанчжі використовує розгорнуті трелі. Цей інструмент відповідає за безперервність мелодійної лінії, її «дихання». У першій частині капричіо зустрічаються трелі, що тривають по півтора-два такти. Виконавська специфіка тут вимагає від піаніста особливого туше: вага руки не повинна концентруватися на кінчиках пальців, щоб уникнути жорсткого, ударного звуку. Натомість використовується легке обертання зап'ястя, що створює ефект рівномірного, вібруючого потоку повітря. Іншим прийомом імітації *дунсяо* є хроматичні пасажі глісандо, які відтворюють мікротонові «підтягування», характерні для китайської духової музики.

Імітація лютні *nina*, яка в ансамблі Наньїнь виконує функцію диригента і грає основні «кісткові» ноти мелодії, реалізується через специфічну артикуляцію та аплікатуру. У середньому розділі першої частини композитор використовує щільні октавні форшлагги, що створюють ефект щипка струни. Піаніст має виконувати їх м'якими подушечками пальців, близько до клавіатури, переносючи вагу з форшлага на основну ноту.

Найбільш показовим прикладом імітації техніки гри на *pipi* є використання репетиційного прийому чергування пальців *луньчжи* у четвертій частині «Танець кінських копит». Композитор виписує багаторазове повторення одного звуку в швидкому темпі. Для досягнення автентичного ефекту піаніст повинен використовувати послідовну зміну пальців, наприклад, 1-4-3-2-1, активно працюючи п'ястковими суглобами. Цей віртуозний прийом ідеально відтворює характерне тремоло китайської лютні та одночасно створює звукозображальний ефект цокоту кінських копит.

Ударна група ансамблю Наньїнь, що складається з дерев'яної рибки *муйюй* та дзвіночка *сяоцзяо*, відіграє ключову роль у формуванні ритмічного каркаса твору. В оригінальній п'єсі «Вершник» ці інструменти звучать майже

безперервно, імітуючи рух коня. Ян Шуанчжі передає цей ефект на фортепіано через гостре *staccato* та синкоповані ритмічні фігури. Особливо цікавим видається фінал Капричіо. Після потужної кульмінації, побудованої на швидких арпеджіо та хроматичних пасажах, твір завершується серією тремоло та єдиним фінальним акордом на *fortissimo*. Композитор вимагає різкого зняття педалі та рук з клавіатури одразу після взяття акорду. Цей акустичний «шок» у вигляді раптового обривання звуку, є прямою імітацією останнього, вирішального удару в дерев'яну рибку, яким традиційно завершуються виступи ансамблів Наньїнь.

Окрім імітації тембрів китайських інструментів у фортепіанній фактурі майстерно реалізовано втілення фундаментального китайського естетичного принципу «порожнеча і наповненість» *сюй-ші*. Перехід від другої до третьої частини «Картина купання коней» супроводжується зміною педалізації. Ян Шуанчжі застосовує напівпедаль на тлі прозорої пентатонової гармонії. Це нівелює жорсткість фортепіанного удару, створюючи ефект розмитості, «туманної мрійливості». Звуковий простір за принципом *сюй* стає «порожнім», готуючи слухача до споглядальної сцени біля річки, що різко контрастує з принципом *ші* – «наповненою», щільною акордовою фактурою попередніх та наступних епізодів.

Фортепіанна сюїта «Капричіо Вершника» Яна Шуанчжі є репрезентативним прикладом того, як західноєвропейський жанр капричіо слугує для експериментів із національним матеріалом. Композитор демонструє еволюцію підходу до фольклорного першоджерела. На відміну від ранніх китайських фортепіанних творів, наприклад, обробок Ван Цзяньжуна, які часто тяжіли до прямого цитування та жанрової моделі п'єси «в народному дусі», «Капричіо Вершника» пропонує глибоку структурну та семантичну трансформацію. Композитор бере за основу консервативну, ритуалізовану традицію Наньїнь і руйнує її жорсткі рамки. Західна форма капричіо з її іманентною свободою, імпровізаційністю та примхливістю стає тим каталізатором, який дозволяє перетворити стародавню монодію на сучасну

концертну фортепіанну п'єсу.

Звернення до жанру капричіо дозволило Яну Шуанчжі вирішити важливе культурологічне завдання. Музика Наньїнь, будучи міцно пов'язаною зі специфічним південномінським діалектом та локальними ритуалами, має «вихід» до широкого кола слухачів. Переклавши цю традицію на універсальну мову академічного фортепіано, композитор зняв регіональні та мовні бар'єри. «Капричіо Вершника» виводить глибинні філософські та естетичні концепти стародавнього Китаю у глобальний культурний простір, підтверджуючи життєздатність та гнучкість жанру фортепіанного капричіо в умовах міжкультурного діалогу.

### **3.3. Два концертних капричіо Цзян Ваньтуна (2014; 2016): трансляція національних ідей у масштабних симфонічних концепціях**

У сучасному музичному просторі традицію розвитку національних шкіл через виведенні локального фольклору на рівень академічного мистецтва продовжують представники китайської композиторської школи, зокрема Цзян Ваньтун (姜万通). Його творчість спрямована на репрезентацію китайської національної ідентичності на міжнародній арені за допомогою західноєвропейських жанрових моделей. «Капричіо на тему “Келих вина”» для фортепіано з оркестром, написаний композитором Цзян Вантуном у 2016 році, останніми роками часто виконується на великих концертах. Цей чудовий музичний твір, пронизаний багатим етнічним колоритом Сіньцзяна і відмінний оригінальною формою, був тепло зустрінутий публікою.

Характеризуючи творче кредо Цзян Ваньтуна, дослідниця Сюй Сянлі (2022) зазначає, що композитор прагне «використовувати загальноприйняті у світі форми для створення китайської музики; використовувати західну “пляшку”, щоб налити китайське “вино”» (Сюй Сянлі, 2022: 100). Відповідно, успадковуючи просвітницьку інтенцію композиторів-романтиків, Цзян Ваньтун розглядає виведення китайської музики на світову сцену як

«відповідальність, покладену на музикантів епохою» (Гун Їн, 2020: 55).

З точки зору музичної мови творів, Цзян Ваньтун, як і інші композитори китайської національної школи, приділяє значну увагу використанню та розвитку фольклорного матеріалу. Він збирає та впорядковує музичний фольклор, черпаючи з нього натхнення, метою є популяризація національної музичної культури. Окрім прямого цитування народних пісень і танців, композитор часто використовує або синтезує їх ладові, мелодичні та гармонічні особливості.

Цзян Ваньтун (нар. 1957) – видатний сучасний композитор, професор кафедри композиції Національної консерваторії Пекіну, науковий керівник докторантів. В останні роки його музична творчість охоплює оркестрову музику, камерну музику, музику для традиційної китайської опери, а також хорові, вокальні та інструментальні твори в різних жанрах. Наприклад, «Стародавній шарм» для *сюня*, *чжена* та трьох виконавців на ударних інструментах, мішаний хор «Няньнуцзяо – Спогади про Червону скелю» на вірші Су Ші отримав Почесну премію на Четвертому конкурсі музичних творів в категорії мішаного хору, організованого Тайванським провінційним симфонічним оркестром (Люй Таотао, 2020). «Новорічна увертюра» отримала творчу премію на «Кубку Хейлун» – Всекитайському конкурсі оркестрової композиції, організованому Центральним телебаченням Китаю. З 1989 року, коли його твір вперше був удостоєний нагороди у США, численні твори композитора отримували призи на батьківщині та за кордоном, а також були опубліковані.

Твори Цзян Ваньтуна виконувалися в Національному центрі виконавських мистецтв у Пекіні, Шанхайському центрі східного мистецтва, Шеньчженьській концертній залі, а також у США, Німеччині, Південній Кореї, на Тайвані, в Бельгії, Нідерландах та інших країнах і регіонах. Зокрема, «Гармонія» для скрипки, кларнета та фортепіано, фортепіанні п'єси «Вень кеке, ву кеке» та «Мелодія порожніх гір» були вперше виконані в Карнегі-холі (США) у 2009 та 2017 роках. Починаючи з 2018 року, в Національному центрі

виконавських мистецтв у Пекіні та Концертній залі Сінхайської консерваторії в Гуанчжоу з великим успіхом пройшла серія спеціальних концертів камерної музики «Музика Ваньтуна – Ритм і Чарівність». У 2018 році, з нагоди 40-річчя встановлення дружніх відносин між Китаєм та Японією, твір «Хун'янь» для віолончелі з оркестром у виконанні Токійського симфонічного оркестру з успіхом прозвучав у Шанхаї та Ханчжоу, отримавши одностайне схвалення.

У своїй творчості Цзян Ваньтун здійснює міждисциплінарні дослідження, застосовуючи результати вивчення теорії хаосу в галузі теорії музики. Композитор опублікував монографію «Хаос, фрактали та музика: хаотична сутність та фрактальне дослідження в музичних творах» (2005), яка була створена на основі його докторської дисертації. Практична реалізація цих теоретичних та естетичних настанов знаходить своє відображення у специфіці композиторського письма Цзян Ваньтуна.

Одним із ключових викликів при інтеграції китайського музичного матеріалу в західноєвропейські форми є робота з гармонією. Гармонічна обробка є важливою складовою музичної творчості, і її використання безпосередньо впливає на стиль та колорит твору. Як відомо, через вплив західної музичної системи гармонічна структура в китайській академічній музиці здебільшого наслідувала європейську традиційну мажоро-мінорну систему, через що створені твори не мали яскраво вираженого «китайського присмаку» (Гун Їн, 2020: 7).

Цзян Ваньтун у гармонічному оформленні, окрім використання терцієвих акордів для закріплення тональності, для узгодження з мелодичним стилем китайських національних ладів застосовує нетерцієві акордові структури. Як зазначає Гун Їн (2020), такий підхід дозволяє «послабити гармонічний потяг та динаміку, підкреслюючи спокій та витонченість пентатоніки» (Гун Їн, 2020: 54). Наприклад, композитор широко використовує квартові та квінтові акордові структури, а також змішані кварто-квінтові акорди. Крім того, застосування акордів з доданими тонами та вертикально-комбінованими пентатоновими структурами (五声纵合性结构) ще більше

підкреслює китайський національний колорит (Гун Їн, 2020: 54).

Для озвучення «китайського голосу» композитор обирає західний симфонічний оркестр, додавши до нього національні інструменти. Цзян Ваньтун використав ще й три сольні інструменти для спільного з оркестром творення музичних образів. Успадковуючи китайську традиційну музику, він також інтегрував у свою творчість музичні культури інших народів та регіонів світу.

Хоча у загальному композиційному задумі його капричіо «Келих вина» (2016) та капричіо «Хун'янь» (2014) складається з багатьох коротких, витончених п'єс, але водночас ці твори досягають масштабу одночастинних симфонічних поем. Але чи то вишукана лаконічність, чи то грандіозний розмах – все це є свідченням зусиль композитора у справі «китаїзації» симфонічної музики та виражає закладені в його твори ідеї.

Творчість китайських композиторів зазнає глибокого впливу західної композиторської теорії, що приводить до нейтралізації ідентифікаційних знаків художніх творів. Інакше кажучи, без ознайомлення з біографією композитора звичайному слухачеві важко досягнути художній символізм теми твору. Цзян Ваньтун сповнений глибокого інтересу до давньої китайської культури та традиційної китайської музики, що простежується у його творчому процесі та змісті музичних творів. Ще в 1990 році він написав камерний твір «Стародавній шарм» для *чжэна, сюня*, китайських барабанів та інших інструментів. У 1996 році на основі народних пісень Північного Сходу він створив оркестровий твір «Сюїта народних пісень Північного Сходу». В останні роки його творчість так само зберігає пристрась до національної музики.

Як зазначає сам Цзян Ваньтун: «Наша рідна мова – китайська. Лише поєднавши свою музичну індивідуальність із широким культурним ґрунтом, твір матиме глибоке коріння і зможе легко викликати резонанс у слухача. Музика, що йде від народу, викликає в народі глибокі почуття» (цит. за: Гун Їн, 2020: 54). Розвиваючи цю думку, дослідниця Гун Їн (2020) підкреслює, що

народна пісня як вид мистецтва, створений у процесі тривалої практики та переданий усно, за своїм змістом здебільшого відображає життя та емоції людей. У процесі виконання вона пройшла крізь незліченну кількість обробок та вдосконалень, тому є щирою, правдивою, має чіткі регіональні ознаки і виступає кристалізацією народної думки (Гун Їн, 2020: 54).

Дослідження капричіо «Келих вина» (2016) для фортепіано з оркестром Цзян Ваньтуна вимагає розуміння ширшого контексту композиторського мислення автора, зокрема його підходу до трансформації жанрової моделі твору для солюючого інструмента з оркестром. Звернення композитора до жанру капричіо не було спонтанним, фортепіанному опусу передувала своєрідна «проба пера» – Капричіо на тему «Дикі гуси» («Хун'янь») для віолончелі з оркестром, написане у 2014 році. Цікаво відзначити, що у цьому творі у складі оркестру є партія фортепіано. Отже, розгляд цього твору як безпосереднього попередника «Келиха вина» дозволяє простежити процес кристалізації унікального авторського стилю, де відбулася апробація ключових композиційних, формотворчих та тембрових ідей, які згодом отримали свій блискучий розвиток у фортепіанній партитурі.

Обидва твори, незважаючи на різницю солюючих інструментів та фольклорних першоджерел, об'єднані єдиною магістральною ідеєю Цзян Ваньтуна – китаїзацією симфонічної музики. У загальному композиційному задумі як віолончельне, так і фортепіанне капричіо відходять від традиційного розуміння концерту класичної епохи.

Хоча капричіо «Келих вина» і капричіо на тему «Хун'янь» є творами для солюючого інструмента з оркестром, вони не є концертами в традиційному розумінні. Зазвичай, концерт класичної епохи пов'язаний із тричастинною структурою твору, де сольний інструмент і оркестр перебувають у відносинах змагання. Такі композиції можуть досягати масштабу одночастинної симфонічної поеми, і в них роль сольного інструменту та оркестру є рівнозначною, а іноді оркестр навіть відіграє більшу роль. В таких творах сольний інструмент не є лише тлом для оркестру, композитор через поліфонію,

арпеджію та інші форми представляє відносини глибокого взаємодоповнення та поліфонічного злиття сольного інструменту та оркестру.

Ця тенденція яскраво простежується вже у творі «Хун'янь». За даними дослідниці Гун Їн, капричію базується на уратській народній пісні «Хунгалу» регіону Баян-Нур, Внутрішня Монголія, що спирається на безпівтонову пентатоніку в ладу *юй* (Гун Їн, 2020: 49). Урати – кочове плем'я зі степів Хулун-Буір, яке славиться своїми піснями й танцями. Під час великих свят або бенкетів у монголів прийнято співати спеціальні застільні пісні, і «Хунгалу» є однією з найтиповіших. До 1950-х років, внаслідок еволюції перекладу слів, загальний зміст пісні змінився: із застільної пісні-зdrавиці вона перетворилася на пісню туги за батьківщиною (Гун Їн, 2020: 49).

Як і у випадку з уйгурським та таджицьким фольклором у «Келиху вина» Цзян Ваньтун піддає народну мелодію складному симфонічному розвитку. У віолончельному капричію тема проводиться сім разів, причому композитор постійно змінює ролі: якщо у вступі мелодичний розвиток повністю доручено солісту на тлі витриманої гармонії оркестру, то згодом виникають відносини де оркестр перебирає на себе проведення теми, а солююча віолончель виконує функцію акомпанементу у вигляді арпеджію. Цей принцип рухливого розподілу функцій між солістом і *tutti* оркестру стане однією з визначальних рис фактури і у фортепіанному капричію «Келих вина».

Спільними для обох творів є і суто композиційні прийоми роботи з тематизмом. Цзян Ваньтун активно використовує контрастну поліфонію, яка забезпечує контрапунктичну взаємодію партій, застосовує імітації, секвенційний розвиток, зокрема, низхідні секвенції з інтервалами сексти та септими для надання музиці чоловічого, нестримного характеру, а також спирається на терцієві акорди, що органічно виростають з пентатонічної основи мелодії.

У вступі до «Хун'янь» мелодичний розвиток повністю ведеться віолончельним соло, а оркестр виступає у формі витриманої гармонії, разом із темою, зображуючи безкрай степ. Монгольські народні пісні базуються на

безпівтоновій пентатоніці, серед якої широко використовуються лади *чжи* та *юй*, меншою мірою – *шан* та *цзюе*. У «Хун'янь» композитор використав лад *юй*. Як зазначає дослідник Сіцінь Чаокету (2010), «у монгольських народних піснях лад *юй* є найпоширенішим, він вправно передає глибокі, витончені, радісні, ліричні, сумні та м'які барви, будучи найбільш характерною основою монгольського музичного стилю» (Сіцінь Чаокету, 2010: 5). Відповідно, низький, густий тембр віолончелі та проста, протяжна тема переносять слухача у безмежний степ, виражаючи тугу мандрівника за батьківщиною.

У всьому творі тема «Хун'янь» з'являється сім разів у різних виглядах: тричі її виконує сольний інструмент, чотири рази – оркестр. В кульмінаційних епізодах, де оркестр веде тему, партія соліста органічно «переплітається» завдяки прийомам контрастної поліфонії, створюючи єдиний фактурний простір. З розвитком музичної емоції, оркестр знову виконує тему, а солююча віолончель грає арпеджіо. Порівняно з попереднім разом тут сольний інструмент виконує роль акомпанементу, композитор повністю доручає тему оркестру, формуючи відносини «конкуренції» між оркестром та сольним інструментом. Середній епізод контрастує з попередніми через пришвидшення темпу. Для створення ефекту «перегукування» композитор використовує контраст регістрів всередині оркестру. Тема середнього розділу виконується один раз сольним інструментом і один раз оркестром, після чого оркестр ще раз проводить тему «Хун'янь» у швидкому темпі, а солююча віолончель, як і раніше, виконує арпеджіо в партії акомпанементу.

Формотворення в обох випадках тяжіє до складної тричастинності з елементами рондо та сонатності, де середні розділи виконують функцію контрастних, стрімких танцювальних епізодів. У «Хун'янь» – це енергійне *allegro*, що імітує монгольський танець із використанням ритмічної формули «Ма туй» з китайської опери.

У монгольських народних піснях існує унікальне явище в мелодиці – це повторення експозиції всередині розділу. Лю Хунцзю (1996) зазначає, що, «у великій кількості монгольських народних пісень сконцентровано виявляється,

що в момент закінчення розділу майже без змін повторюється початковий мелодичний мотив. Це явище циклічності рідко зустрічається в народних піснях інших народів і втілює своєрідне прагнення монгольського народу до гармонійної завершеності мелодичного мистецтва» (Лю Хунцзю, 1996: 9). Така реприза всередині розділу може бути повним повторенням, або проводитися в стисненні, розширенні або транспозиції початкового мотиву (Там само).

Пісня починається з чотирьох звуків: *b-g-e-d*, а закінчується тими ж чотирма звуками, але у розширеному повторенні. У розвитку монгольської мелодії також часто зустрічаються великі стрибки на септиму та октаву. Наприклад, у «Хун'янь» з'являються швидкі переміщення на квінту, сексту та октаву, що робить мелодію більш широкою. Терцієві акорди – одна з основних акордових структур у традиційній гармонії. Народна пісня «Хун'янь» побудована на безпівтоновій пентатоніці. Саме основні тони мелодії теми «Хун'янь» зумовили широке застосування терцієвої гармонії.

Особливо цікаво простежити, як трактує Цзян Ваньгун партію фортепіано у складі симфонічного оркестру у віолончельному капричіо «Хун'янь». Аналіз партитури свідчить, що фортепіано вже тут відіграє далеко не другорядну роль, виступаючи важливим тембровим і структурним елементом, що готує ґрунт для «виведення» цього інструмента на позицію соліста у 2016 році.

У першому розділі фортепіано разом зі струнною групою створює гармонічний фон за допомогою акордових вертикалей, далі фортепіано вступає у контрастну поліфонію з солюючою віолончеллю, після чого воно заповнює внутрішню гармонію разом із фаготом та валторнами. Кульмінаційним моментом використання фортепіано в оркестрі стає другий розділ, де інструмент безпосередньо бере участь у проведенні теми «Хун'янь» разом зі скрипками та альтами, утворюючи форму «швидкого супроводу при повільному співі» (Гун Їн, 2020: 51). Таке уважне ставлення до колористичних та поліфонічних можливостей рояля у творі для іншого соліста свідчить про глибоке розуміння композитором природи фортепіано, що закономірно

привело до створення масштабного фортепіанного капричіо.

Перший виконавець капричіо «Хун'янь» віолончеліст Ні Цзяпень (2022), аналізуючи твір, пропонує власне поняття «вторинної творчості» як «виконавської співтворчості» (Ні Цзяпень, 2022: 126) та наголошує на необхідності «імітаційного мислення» для адекватного відтворення національного стилю (Там само). У віолончельному капричіо це проявляється через імітацію звучання монгольського смичкового інструмента *моринхура*, яке виконує специфічне глісандо, форшлаги, застосовує особливий контроль *вібрато*, флажолетів у терцію. Крім того, Ні Цзяпень зазначає, що при виконанні щипкових штрихів у арпеджіо він використовував аплікатуру, характерну для гри на китайських традиційних інструментах *pipa* або *чжен* (Там само).

Такий виконавський підхід є абсолютно доцільним і для фортепіанного капричіо «Келих вина». Піаніст-інтерпретатор стикається з аналогічним завданням: засобами академічного західного інструменту фортепіано необхідно відтворити тембри, артикуляцію та специфічні прийоми гри на уйгурських та таджицьких народних інструментах, щоб передати те, що в китайській класичній естетиці називається енергія *ці* та мелодійність *юнь*. Як і у випадку з віолончеллю, фортепіанна фактура Цзян Ваньтуна вимагає від виконавця виходу за межі стандартного академічного звуковидобування, пошуку специфічного туше для імітації щипкових та ударних національних інструментів, а також гнучкого відчуття часу *rubato*, притаманного народному музикуванню.

«Капричіо на тему “Келих вина”» для фортепіано з оркестром Цзян Ваньтуна (2016) є яскравим прикладом трансформації та адаптації жанру капричіо до масштабів сучасної симфонічної концепції. Цей твір поєднав західні інструментальні форми з глибинним національним мелодизмом, він вимагає від піаніста-виконавця не лише віртуозної техніки, але й глибокого проникнення в логіку жанру, щоб донести його стилістичну та образну цілісність.

Хоча цей твір реалізується «у форматі концерту для фортепіано з оркестром, він має очевидні відмінності від традиційного розуміння цього жанру» (Люй Таотао, 2022: 2), оскільки написаний у формі одночастинного капричіо. Жанрова приналежність до капричіо вказує на його генезу та основну художню ідею: як додає дослідник Сунь Хун'ао (2023), композитор «спеціально вводить каденції з характерними рисами капричіо, щоб передати свободу та імпровізаційність фольклорного першоджерела» (Сунь Хун'ао, 2023: 30). Таким чином, першочерговим завданням для виконавця стає розпізнання та втілення в звучанні саме тих рис, що роблять твір капричіо, а не традиційним концертом.

Основу твору складає синьцзянський фольклор, розвиток якого свідчить про наявність ознак рапсодії для фортепіано та оркестру. Завдяки варіюванню музичного матеріалу, чарівна тема Західного регіону Китаю перетворюється на величну, грандіозну атмосферу. Як контрастний елемент у твір включено тему пісні «Чому квіти такі червоні?».

Капричіо «Келих вина» розвивається на основі тематичного матеріалу уйгурської народної пісні «Келих доброго вина» слова якої написав Айкбер, а музику – обробив Чжоу Сянлінь<sup>17</sup>, та таджицької «Чому квіти такі червоні». Пісня «Келих доброго вина» розповідає про те, як ліричний герой сподівається, що кохана прийме його, порівнюючи свої почуття з келихом вина, аби освідчитися їй у коханні. Мелодія цієї пісні лірична, плавна, наспів мелодійний, з сильним відчуттям ритму. Оригінальна народна пісня має просту двочастинну форму, але композитор Цзян Ваньтун обрав для твору лише першу її частину. Уйгури – пристрасна та товариська етнічна меншість, яка любить співати та танцювати, і більшість їх пісень присвячені темі «кохання»,

---

<sup>17</sup> Айкбер (повне ім'я — Айкебаєр Уламу, кит. 艾克拜尔·吾拉木) — уйгурський поет і перекладач. Він здійснив літературну адаптацію тексту традиційної уйгурської народної пісні «Келих вина» китайською мовою. Чжоу Сянлінь (кит. 周湘林, нар. 1963) – видатний сучасний китайський композитор, професор Шанхайської консерваторії. Він є автором класичного академічного аранжування цієї пісні, яке стало основою для її численних вокальних та інструментальних інтерпретацій (Сунь Хун'ао, 2023).

як і «Келих доброго вина», яка повною мірою демонструє стиль та особливості народних сінцзянських пісень. «Чому квіти такі червоні» – пісня з фільму «Гості на засніженій горі»<sup>18</sup>. Ця широко відома мелодія походить від таджицької народної пісні «Гулу Біта», яку композитор Лей Чженьбан обробив, у результаті чого з'явилася знайома сьогодні багатьом китайцям версія пісні.

Першою виконавицею капричіо «Келих вина» стала відома китайська піаністка Лю Лю<sup>19</sup>, з якою Цзян Вантун був знайомий особисто. Саме їй присвятив свій твір композитор, її він бажав бачити у якості солістки на прем'єрі. Капричіо полюбилися публіці з дня його створення, після чого багато піаністів зацікавилися їм і почали виконувати цей твір. Крім того, згодом Капричіо також було адаптоване до різних інструментальних версій.

Сінцзян, як обов'язковий пункт на Шовковому шляху, з давніх-давен мав багате музичне культурне тло. До того ж, через приналежність багатьох національних меншин до різних мовних сімей, кожен народ сформував унікальну ладову систему. Професор Ду Ясюн (1995), характеризуючи етнічні особливості стародавніх жителів Сінцзяну та стильові риси сучасної народної

<sup>18</sup> Лей Чженьбан (кит. 雷振邦, 1916–1997) – видатний китайський композитор, класик китайської кіномузики, відомий своїми майстерними обробками фольклору національних меншин. На початку 1960-х років під час експедиції до Сінцзян-Уйгурського автономного району він записав традиційну таджицьку народну пісню «Гулу Біта» (кит. 古丽碧塔). На її основі він створив пісню «Чому квіти такі червоні» для художнього фільму «Гості на засніженій горі» (кит. 冰山上的来客, 1963). Завдяки цій кінострічці мелодія набула загальнонаціональної популярності та стала невід'ємною частиною сучасної китайської музичної культури.

<sup>19</sup> Лю Лю, піаністка, доктор філософії, доктор фортепіанного виконавства, випускниця Істманської школи музики в США, в даний час є професором та науковим керівником докторантів на кафедрі фортепіано Китайської консерваторії музики. Раніше вона працювала професором та заступником директора кафедри музики Школи мистецтв Китайського університету Женьмінь, а також обіймала посаду генерального секретаря Асоціації досліджень естетичної освіти Пекінського товариства вищої освіти. Їй було надано звання «Видатний молодий талант Пекіна». Лю Лю завоювала безліч нагород на фортепіанних конкурсах як усередині країни, так і за кордоном, і виступала на багатьох відомих майданчиках по всьому світу. Вона присвятила себе поширенню та розвитку сучасної народної музики та співпрацювала з багатьма симфонічними оркестрами в країні та за кордоном для запису та випуску кількох сольних альбомів, включаючи «Аналіз», «Відлуння часу» та «Елегантні мелодії циня: спадщина. У галузі наукових досліджень та викладання Лю Лю опублікувала безліч наукових праць, включаючи першу статтю, опубліковану в журналі «Психологія музики» у 2015 році як перший автор. Крім того, Лю Лю також була членом журі конкурсу піаністів Faber «Кубок Реньїнь» і брала участь у благодійних виступах, таких як «Відчиняючи двері в мистецтво».

[https://www.sohu.com/a/442786705\\_692669](https://www.sohu.com/a/442786705_692669)

музики зазначав, що «народну музику уйгурів, казахів, ханьців, киргизів, таджиків – п'яти етнічних груп, які проживали в Сіньцзяні до тюркізації, – можна приблизно поділити на три великі музичні системи: монгольську, європейську та іранську» (Ду Ясюн, 1995: 20). Монгольську систему також називають «китайською музичною системою», а іранську – «персько-арабською музичною системою» (Там само). Уйгури використовують усі три системи, а таджики – китайську та персько-арабську. Унікальність народної пісні «Чому квіти такі червоні» полягає в тому, що в мелодії постійно з'являється підвищений III ступінь, таким чином, утворюється семиступеневий лад *e-цзюе* з підвищеним III ступенем.

В уйгурських народних піснях повторення одного й того ж звуку є дуже поширеним явищем. Звук, що повторюється, часто з'являється на початку та в кінці. Як у пісні «Келих вина», дві ноти *ля* з'являються на початку та в кінці. У мелодії цієї пісні також виявляється «круговий» мелодичний рух, тобто, розвиток відбувається навколо певного звуку як центру. Пісня «Чому квіти такі червоні» також має цю рису кругового руху. Крім того, у мелодії переважає поступеневий рух, що утворює «зубчасту» мелодичну лінію, а спів набуває ознак орнаментальності. Так, у вступі до основної теми, композитор у партіях флейти-пікколо, флейти та кларнета використовує безперервний поступеневий рух, формуючи «зубчасту» мелодичну лінію. Фагот виконує контрапункт на сексту нижче, створюючи по вертикалі гармонічне співзвуччя з партією флейти, завдяки чому звучання стає насиченим та повним.

Особливості уйгурської мелодики, такі як «повторення одного звуку» та орнаментальність, сконцентровано виявилися у викладі теми «Келих вина». Композитор, збільшивши частоту повторення звуків, закріпив і підсилив національний характер мелодії, а гамоподібні пасажі на довгих нотах та обробка за допомогою мордентів зробили мелодію більш живою, щільною та посилили її виразність.

Ритм і метр є «каркасом» музики, що підтримує її пульсацію, разом з іншими музичними елементами утворюючи життя музичного твору. І саме

ритм є найяскравішою музичною характеристикою уйгурського народу. За визначенням дослідника Чжан Сяоцзя (2000), «в уйгурській мові немає тонів, подібних до «чотирьох тонів» китайської, тому уйгурські народні пісні неминуче використовують ритмічні зміни у віршах як основу для ведення мелодії» (Чжан Сяоцзя, 2000: 15). Розвиваючи цю думку, Гун Їн (2020) пояснює, що через мовну звичку наголос в уйгурській мові часто падає на останній склад. Саме тому як у вокальних, так і в інструментальних творах широко використовується синкопований ритм та затакт (Гун Їн, 2020: 48). Більше того, уйгури – співучий і танцювальний народ, їх музичний ритм часто тісно пов'язаний з працею та танцями, має «сильну ритмічну красу» (Там само).

Ритмічний малюнок *мешреп*<sup>20</sup>, як фіксована ритмічна модель, дуже поширений в уйгурській музиці. Він – швидкий, енергійний, запальний і радісний. Його основна ритмоформа: «XXX XX» (Гун Їн, 2020: 48). Використання ритмічної фігури *мешреп* з розширенням і варіюванням в основному зосереджено в частині викладу теми «Келих вина». Застосування синкопованого ритму композитором, окрім вищезгаданого малюнку та його варіантів, включає поєднання шістнадцятих нот із синкопами, що через ліги додатково зміщує акценти та збільшує ритмічність музики. В уйгурській музиці також часто зустрічається пунктирний ритм та його варіації. Наприклад, у другій та третій фразях пісні «Келих вина» пунктирний ритм додає відчуття невідкладності руху музики, але Цзян Ваньтун у своєму творі видозмінює та розширює цей характерний пунктирний ритм.

Звернення Цзян Ваньтуна до жанру капричіо у творі «Келих вина» зумовлене специфікою залученого фольклорного матеріалу. Історично сформований комплекс ознак цього жанру – імпровізаційність, контрастна

---

<sup>20</sup> Мешреп (уйг. *мәшрәп*, кит. 麦西热普, *màixīrèpǔ*) (часто можна зустріти кальку «аньсірепу») – традиційне уйгурське культурне зібрання, яке поєднує музику, танці, поезію та народні ігри. У музикознавчому контексті термін «ритм мешреп» позначає характерну танцювальну ритмічну формулу (часто із синкопами та акцентами на слабку долю), яка відрізняється швидким, енергійним темпом і є невід'ємною частиною уйгурського мукаму та народної музики. У 2010 році мешреп був включений ЮНЕСКО до Списку нематеріальної культурної спадщини, що потребує термінової охорони.

драматургія, технічна репрезентативність та структурна гнучкість – виявився найбільш відповідним для розгортання уйгурських та таджицьких народних тем. Аналіз партитури засвідчує, що композитор адаптує класичну модель до масштабів симфонічного мислення. Це дає підстави визначати твір як концертне капричіо: розгорнуту одночастинну композицію, у якій свобода фантазійного викладу органічно синтезується з оркестровим розмахом та віртуозною партією соліста.

Незважаючи на загальну ознаку тричастинності (вступ-експозиція-розробка-реприза-кода), внутрішня логіка твору підпорядкована не стільки сонатному розвитку, скільки принципу контрастного зіставлення та варіаційного переплетення двох народних тем – життєрадісного уйгурського тосту «Келих вина» та лірично-загадкової таджицької мелодії «Чому квіти такі червоні». Композитор уникає класичного принципу розробки мотивів, замість цього він створює «образну мозаїку», де теми то повністю виступають на перший план, то «розсіюються» по різних партіях у інструментах оркестру, то перетворюються на тло.

Як відмічає Люй Таотао, «у вступі... народні теми... з'являються спочатку у фортепіанній партії, потім... розосереджуються в інших інструментальних партіях для імітації та варіювання» (Луй Таотао, 2022: 2). Така «розсипана» презентація матеріалу, де фрагменти тем звучать як натяки-мотиви, є типовою саме для фантазійно-імпровізаційного викладення капричіо.

«Капричіо на тему “Келих вина”» має тричастинну структуру, але, на відміну від традиційної тричастинної форми, кожний розділ твору отримує значний власний розвиток, утворюючи досить великі розробкові епізоди. Після репризного проведення теми знову продовжується новий розвиток, тож реприза є неповною. У вступі представлені фрагменти двох народних пісень як мотивний матеріал. Однак композитор не використовує теми повністю, а перетворює тематичні мотиви на рушійну силу розвитку інтродукції, розподіляючи їх між різними голосами. Повніша поява народних тем відбувається у фортепіанній партії соліста, де спочатку з'являється тема «Чому

квіти такі червоні», а потім – «Келих вина». Композитор розосереджує мелодії народних пісень і в інших інструментальних партіях для імітації та варіювання. Використання отриманого «змішаного» тембру досягає більш насиченого звукового ефекту, виявляючи найкращі риси уйгурського народу – гостинність, ентузіазм та оптимістичний настрій життя.

На початку твору у партії фортепіано вперше з'являється тематичний мотив пісні «Чому квіти такі червоні». Композитор перетворює протяжний ритм оригінальної народної пісні на щільний, стрімкий пасаж тридцять другими нотами, транспонуючи його вниз. У цьому процесі за допомогою фермат і прискорення підкреслюються риси *rubato*, характерні для інтродукції.

Після цього у партії фортепіано з'являється тематичний мотив «Келих вина», а валторни імітують його, збільшуючи тривалості вдвічі. У процесі розвитку цих двох мотивів композитор розподіляє мелодії двох народних пісень між трьома голосами: флейтою-пікколо, валторною та фортепіано. Це виявляється, зокрема, в тому, що партія фортепіано, а одразу потім флейта-пікколо грають мотив з теми «Чому квіти такі червоні» у семиступеневому ладі *e-цзюе* з підвищеним III щаблем. Далі вступає тематичний мотив «Келих вина». Композитор за допомогою хроматичного ходу переводить лад у *g-цзюе* також з підвищеним III ступенем. Партія фортепіано виконує другу фразу «Чому квіти такі червоні», після чого вона знову з'являється в партії флейти-пікколо.

При проведенні третьої фрази теми «Келих вина», партія валторн імітує її зі збільшеними тривалостями. Згодом, у фортепіано та флейти-пікколо знову проходить тематичний мотив «Чому квіти такі червоні» в ладі *b-цзюе*. Нарешті, фортепіано завершує другою фразою «Келих вина» цю форму діалогу-відповіді між трьома голосами. У видозміненому тематичному мотиві «Чому квіти такі червоні» відбувається модуляція у *cis-цзюе*, що створює надзвичайну звукову напругу, а стрибок на три октави у фортепіано, групи дерев'яних духових і струнних потужно сприяє емоційному піднесенню музики.

В експозиції на характерних уйгурських інструментах бубні *даф* та тамбурі *санай* виконується синкопована ритмічна пульсація, що контрастує з

відносно вільним ритмом інтродукції у темі «Келих вина». Глісандо струнних додають музиці грайливості, переносячи у світ запального уйгурського життя. Тема «Келих вина» з'являється спочатку у виконанні всього оркестру, а потім у фортепіанному соло, закріплюючи насичений національний стиль твору.

В експозиції фортепіано виконує тему «Келих вина» в тональності гармонічного *ля-мінору*. Повільний, спокійний настрій партії гобоя утворює контрастну поліфонію із жвавою партією фортепіано. Скрипки та альти продовжують синкопований ритм, хоча вони не є провідним мелодійним голосом, але створюють мелодизований гармонічний фон. Фаготи, віолончелі та контрабаси забезпечують гармонічну стійкість, а валторни у внутрішніх голосах збагачують гармонічний колорит. Далі кларнет, труба та фортепіано утворюють контрастну поліфонію. Поступово фактура фортепіано змінюється на арпеджовану.

Композитор доручає виконання перших двох фраз гобою, скрипкам та альтам, після цього – долучає труби та флейти. У струнній групі відбувається заміна скрипок на віолончелі, що створює тембровий контраст у межах однієї групи інструментів. Після п'ятитактового сполучного епізоду фортепіано двічі повторює фразу, утворюючи контрастну поліфонію з флейтою, гобоєм, фаготом та віолончелями. З появою характерного звуку *fis*, що свідчить про модуляцію, тональність переходить у гармонічний *мі-мінор*.

У варіаціях теми партії валторн та віолончелей збільшують тривалості оригінальної теми вдвічі, водночас партія кларнета зберігає синкопований ритм, створюючи музичну форму «швидкого супроводу при повільному співі» (Гу Їн, 2022: 11). Мелодія варіації теми повторюється у скрипок і гобоя. На відміну від попередньої жвавої синкопованої пульсації, в цій частині композитор замінює синкопований ритм у кларнета рівномірним рухом шістнадцятими в арпеджіо, а також додає арпеджіо у фортепіано, підкреслюючи плинність музики. Після яскравого *glissando* тромбона знову з'являється тема «Келих вина», а раптове уповільнення темпу віщує блискуче завершення розділу.

Наступний епізод побудований на новому матеріалі, але як мелодика, так і ритм виражають музичні особливості уйгурського народу. У всьому епізоді композитор використовує техніку імітаційної поліфонії. Його можна поділити на два етапи, де у першому – скрипки та альти виконують тему, а флейта, флейта-пікколо, фагот і віолончелі – імітацію. У другому проведенні тема доручається фортепіано та низьким інструментам різних груп, дерев'яні духові, скрипки та альти імітують її. Оскільки проведення теми та імітації виконуються за принципом переклички, використання змішаних тембрів робить звучання надзвичайно насиченим, виражаючи нестримний і палкий національний характер уйгурів.

Оркестр поступово збагачує і насичує звучання за допомогою симфонічних варіацій, а фортепіано в цей час створює технічним перебігом нот пейзажі західних регіонів. Експозиція завершується самотійним віртуозним пасажем у фортепіано у вигляді октав та арпеджіо октав.

У розробку вводиться тематичний матеріал таджицької народної пісні «Чому квіти такі червоні». На початку скрипки та кларнет на *piano* проводять тему, але перша фраза не викладається повністю, натомість, у другій половині фрази гармонія тяжіє до II ступеня, «ніби в тумані видніється безкрайне Памірське нагір'я» (Гу Їн, 2022: 11). Такий підхід додає музиці загадкової краси і готує ґрунт для подальшого розкриття теми.

Вступ фортепіано відкриває «загадкову вуаль» (Там само), повністю представляючи музичну тему. При переході мелодії з високого регістру в низький створюється тембровий контраст, далі – додаються струнні, які виконують витримані ноти для тла. Порівняно з попереднім сольним проведенням у фортепіано, вступ струнних надає мелодії більшої витонченості, протяжності, а гармонічний колорит стає багатшим. Висхідні гамоподібні пасажі дерев'яних духових та струнних підносять музичний настрій до кульмінації, динаміка зростає від *pp* до *f*, а потім раптове затихання та пауза роблять музику ще більш хвилюючою. Композитор, доручаючи тему різним інструментам, що переплітаються, збільшує глибину та виразність музики.

Тема «Чому квіти такі червоні» безперервно секвенціюється у флейт та гобоїв. Металевий, але не різкий тембр валторни якнайкраще поєднується з дерев'яними духовими, перетворюючи інтервал малої секунди  $h-c$  на зменшену квінту  $h-f$ , додаючи синкопований ритм для вираження схвильованих почуттів. Далі, через розробку теми, зміни в оркеструванні та імітації у фортепіано, композитор підводить музику до вершини, створюючи величний об'єм звуку.

Таким чином, прекрасна тема пісні про кохання перетворюється на запальне свято уйгурського народу. Від спокою та протяжності до насиченості й щирості – вся середина розгортається на одному диханні, створюючи контраст із жвавою, танцювальною атмосферою експозиції. Реприза поєднує частини твору за допомогою характерних інструментів, тема відтворюється у виконанні оркестру та фортепіано, роблячи сінцзянський регіональний колорит ще більш інтенсивним і завершує весь твір чітким, виразним, типовим кадансом.

Різке протиставлення двох тем – «рухливої» та «спокійної», за визначенням Люй Таотао (2022), «замінює собою конфлікт головної та побічної партій сонатної форми» (Люй Таотао, 2022: 1). Цей контраст реалізується не лише в характері, але й в оркестровому тембровому забарвленні: «Келих вина» представляють народні інструменти *даф* і *сапай*, а потім підхоплює весь оркестр, тоді як «Квіти...» спочатку довіряються тембрам струнних та кларнету. Завдання піаніста полягає в тому, щоб відчутти та підкреслити звуком цю полюсність, граючи не просто з оркестром, а між «двома контрастними музичними світами» (Там само).

Партитура твору насичена каденціями та віртуозними епізодами, що надає фортепіанній партії яскраво вираженого імпровізаційного характеру. Ці фрагменти функціонують як самостійні роздуми-фантазії на тематичний матеріал твору. Зокрема, експозиція завершується яскратим віртуозним каскадом октав та арпеджіо, що слугує прямою алюзією на традиції інструментального капричіо XIX століття. Розробка являє собою масштабну

каденцію-фантазію на тему пісні «Чому квіти такі червоні», у якій фортепіанне соло повноцінно представляє головну мелодію. Подібні епізоди відкривають виконавцю широкий простір для глибокого, індивідуального та імпровізаційного трактування музичного тексту, органічно поєднуючи технічну майстерність із художньою виразністю.

Інтерпретація піаністки Лю Лю, першої виконавиці твору, є яскравим прикладом співтворчості, що посилює всі художні якості Капричіо. Так, наприклад, Люй Таотао (2022) відзначає, що у вступі Лю Лю дуже вільно відчуває свободу музичного часопростору, «спираючись на характерні для китайської музичної культури особливості метру *сань-бань*» (Люй Таотао, 2022: 3). Це принципово важливий момент, оскільки жанр капричіо заохочує агогічну свободу. У виконанні піаністки ця свобода слугує інструментом для точного втілення естетики китайського та центральноазійського музикування, де ритм часто підпорядкований диханню та мовній інтонації. Її підхід, що полягає у відповідному подовженні тривалостей для передачі широких звукових шарів, є способом трансформації нотного тексту у живу музичну мову, властиву народним джерелам твору.

Дослідниця також звертає увагу на «багату та розкуту» мову тіла Лю Лю (Люй Таотао, 2022: 3). У паузах фортепіанної партії солістка продовжує рухами рук відображати музичні хвилі, слідуючи за оркестром. Цей жест є важливим, оскільки, по-перше, він демонструє глибоку внутрішню залученість у музичну тканину, характерну для імпровізатора, який залишається в музичному процесі навіть під час пауз; по-друге, він візуалізує природну, фантазійну стихію, що полягує в основі жанру. Тіло стає продовженням музичної думки, що є невід'ємним аспектом сучасного виконавства (Там само).

Лю Лю виразно відтворює на фортепіано манеру звуковидобування сінцзянських інструментів. Зауваження Люй Таотао (2022) про те, що для імітації довгих звуків щипкових інструментів необхідно «зберігати відповідний рівень динаміки», навіть якщо це призводить до «незначного від'ємного відхилення» від нотного тексту (Люй Таотао, 2022: 3), виступає

безпосередньою вказівкою для виконавця. Це свідоме відхилення від академічної ритмічної строгості здійснюється на користь відтворення живого, органічного пульсу фольклорного джерела. Таким чином, віртуозність перенаправляється з абстрактної технічності на конкретне стилістичне завдання, що також відповідає ідеї капричіо як жанру, здатного до поглинання й перетворення інших стилістичних елементів.

«Капричіо на тему “Келих вина”» Цзян Ваньтуна у виконанні Лю Лю являє собою завершену модель того, як західний жанр-концепт може бути наповнений новим змістом через національний музичний матеріал та відповідну йому виконавську оптику. Для піаніста-виконавця та дослідника цей твір пропонує багатопланову систему завдань. Аналізуючи твір, необхідно розпізнати в структурі риси капричіо (вільної фантазії) та зрозуміти їх драматургічну функцію. Стилiстично достовiрно опанувати специфiчнi прийоми звуковидобування, агогiки та фразування, що походять вiд уйгурської та таджицької музики, трансформуючи їх у фортепіанну фактуру. Інтерпретуючи твір, виконавець має використати свободу, запрограмовану жанром, для особистого відтворення, де віртуозність слугує розкриттю образного та національного змісту.

Подібні твори, де «творча та виконавча свідомість розміщуються в широкому контексті китайської культури» (Лю Таотао, 2022: 2–3), вказують шлях подальшого розвитку національної фортепіанної школи, де виконавець виступає одночасно як майстер, дослідник і представник культурного коду своєї нації.

Перед виконавцями концертних капричіо Цзян Ваньтуна постає питання, що потребує постійного поглибленого дослідження та вивчення – точне і достовірне творче вираження та інтерпретація духовної сутності китайської національної музичної культури. Для молодого покоління китайських музикантів, що з дитинства вивчають західні інструменти та отримують більше освіти в західній музичній культурі, знання про китайську музичну культуру, особливо про традиційну та народну китайську музику, є все ще

обмеженою. Тому в умовах сучасного глобалізованого світу дуже важливою є ідея «культурного повернення до коренів», відновлюючи національні почуття, культуру у контексті «рідної мови» музики китайської нації, що є необхідною основою для якісного виконання китайських музичних творів.

Поглиблюючи власні знання багатой китайської культурної традиції, серйозно навчаючись та постійно вдосконалюючи розуміння її духовної сутності та багатого змісту, можна збагатити художню витонченість виконання. Зміцнюючи розуміння музичної основи, музикант присвячує багато часу вивченню та ретельному досягненню способів вираження, характеру національної музики, досягнувши стану «розуміння, проникнення, перетворення», тобто «зрозуміти сутність», «дух», «трансформувати у внутрішнє сприйняття» (Люй Таотао, 2022: 3). Лише тоді при виконанні китайських музичних творів можна залучити накопичені знання, вільно володіти матеріалом, а отже, досягти художнього рівня, де звучання та почуття гармонійно поєднуються у єдність форми та змісту.

Інтерпретаційне прочитання виконавця обов'язково має ґрунтуватися на повному розумінні та вивченні творчого задуму композитора та на повазі до оригіналу. Це особливо не складно робити сьогодні, коли при виконанні сучасних творів можна активно спілкуватися з композитором, радитися з ним та вчитися, щоб отримати глибші шляхи інтерпретації твору, глибше зрозуміти задум, прийоми, дихання та зміст твору. Кожен виконавець повинен мати глибоке розуміння цього.

Місія сучасного виконавця сьогодні полягає у тому, щоб через видатні музичні твори розповідати світові китайську історію, виступаючи посланцем міжнародного культурного обміну та сприяючи виходу національного мистецтва на глобальний рівень. Фортепіанне капричіо «Келих вина» Цзян Ваньтуна є саме тим твором, який надає виконавцю репрезентативний матеріал для реалізації цього завдання, підсумовуючи в собі успішний досвід трансляції китайської естетики через західноєвропейську жанрову модель.

### Висновки до Розділу 3

У ХХІ столітті жанр капричіо розвивається у двох векторах – камерному і концертному, що наочно ілюструють фортепіанні твори композиторів Ван Цзяньжуна, Ян Шуанчжі, Цзян Ваньтуна. Так, у творчості Ван Цзяньжуна і Ян Шуанчжі спостерігається формування напряму *лірико-філософської віртуозної мініатюри з національним колоритом*. Віртуозність тут не є самоціллю, оскільки вона підпорядкована завданням тембральної імітації та звукозображальності. Пасажі, тремоло та складні ритмічні фігури слугують інструментами для відтворення акустичного середовища традиційного китайського ансамблю та візуалізації програмних образів. Для названих композиторів жанр капричіо визначив певний стан, в якому вони втілили національний дух.

Ван Цзяньжун у своєму останньому творі «Капричіо» (2012) демонструє вищий рівень інтелектуалізації, використовуючи дванадцятитонову техніку для розширення пентатоніки. Попри свій масштаб і технічну складність, твір зберігає ознаки мініатюри саме в філософському сенсі – як здатність відобразити у Всесвіті, природу, Дао, мікрокосм одного звуку, інтонаційного звороту тощо. У «Капричіо» композитор вперше у своїй фортепіанній практиці використав додекафонію у поєднанні з політональністю. Проте ці західні авангардні техніки письма були застосовані для безпрецедентного розширення можливостей китайського пентатонного ладу.

Друга фортепіанна сюїта «Капричіо Вершника» (2017) Ян Шуанчжі є яскравою ілюстрацією синкретизму китайського фортепіанного мистецтва, де музичний текст нерозривно пов'язаний із візуальними образами класичного живопису та поетичною метафориною. Композитор працює з унікальною стародавньою традицією *Наньїнь*, використовуючи жанр капричіо як засіб виходу за межі цих «правил». Фортепіано стає своєрідним «пензлем», яким композитор малює звукові пейзажі, втілюючи естетичні принципи каліграфічності через лінійність розгортання мелодії та живописності через

роботу зі звуковими плямами, регістрами, педальними ефектами.

Творчість Цзян Ваньтуна демонструє концертне трактування жанру капричіо. Для втілення симфонічного масштабу свого творчого задуму композитор не обмежується сольним фортепіанним викладом, залучаючи повний склад симфонічного оркестру та додаючи до його складу автентичні китайські інструменти. Фортепіано є залученим в обох концертних творах композитора, натомість як сольний інструмент воно заявлено лише у другому Капричіо «Келих вина» (2016).

Капричіо Цзян Ваньтуна на тему «Дикі гуси» (2014) постає важливою «творчою відліку», де були успішно започатковані та апробовані ідеї щодо майбутнього фортепіанного капричіо Цзян Ваньтуна. Саме тут були відпрацьовані принципи симфонізації фольклору, поліфонічної взаємодії соліста з оркестром та інтеграції національного інструментального мислення в академічну традицію. Успішна перевірка цих ідей дозволила композитору через два роки створити більш відоме «Капричіо на тему “Келих вина”» для фортепіано з оркестром. Спираючись на вже сформовану жанрову та стилістичну базу, композитор вивів жанр капричіо на новий рівень віртуозності та масштабності, притаманний фортепіанному мистецтву.

## ВИСНОВКИ

Жанр капричіо у музичному мистецтві є одним з найстаріших, його шлях налічує майже п'ять століть. У європейській музиці за цей час капричіо зазнало багато трансформацій: від віртуозної п'єси з непередбачуваним розвитком, імпровізаційною свободою, «випробування» меж фізичних можливостей виконавського апарату, до експериментального поля інтелектуалізму, де головним об'єктом «капризності» виступає звукова матерія. В цьому контексті рецепція жанру капричіо в китайській фортепіанній музиці є особливо несподіваною та самобутньою, адже тут західна форма вільної віртуозної мініатюри стає інструментом для трансляції глибинних національних філософсько-естетичних принципів.

Оглядаючи сторічний шлях розвитку китайської фортепіанної музики, можна констатувати, що завдяки невтомним зусиллям та пошукам кількох поколінь композиторів, творчі методи та композиторське мислення пройшли складну еволюцію. Цей шлях пролягав від прямого наслідування західних зразків до глибокої адаптації, від зовнішньої «схожості у формі» до внутрішньої «схожості в душі», від буквальної «матеріальності» фольклорного цитування до філософської «нематеріальності». Відповідно, розуміння *мінцзхуа* (за Го Ліхонг, 2003) як «націоналізації» фортепіанного мистецтва розширилося від вузько-консервативного до відкритого та абстрактного. У цьому контексті спілкування зі світом за допомогою універсального інструмента фортепіано стала довічним прагненням багатьох видатних китайських музикантів.

На відміну від західноєвропейської традиції для китайського мистецтва кінця 1970-х років жанр капричіо набув вітального значення. З музикознавчої точки зору, вибір жанру *капричіо* (随想曲), що перекладається як «п'єса вільних думок/фантазія» для китайських композиторів є вельми природним. Капричіо, як жанр, що історично передбачає свободу висловлювання, раптові зміни настроїв, імпровізаційність та відмову від жорстких структурних канонів

класицизму, стало для китайських композиторів ідеальним простором для психологічної рефлексії.

Розвиток китайського фортепіанного мистецтва другої половини XX – початку XXI століть являє собою складний шлях від жорсткого політичного тиску до вільного міжкультурного синтезу та інтеграції у світовий музичний простір. У цьому контексті особливого значення набуває жанр капричіо, який на китайському ґрунті перетворюється на інструмент звільнення від ідеологічних «кайданів» та пошуків сучасної мови для національного самовираження. Після десятиліття Культурної революції, коли музика була зведена до плоских, однозначних пропагандистських «зразкових» творів, відмова від суворих шаблонів стала способом творчого виживання та виявлення індивідуальності музиканта.

Процес еволюції та трансформації жанру капричіо у китайській фортепіанній музиці XX–XXI століть можна визначити, як шлях від зовнішньої адаптації до глибокої філософської абстракції:

*Початковий етап (кінець 1950-х – 1960-ті рр.):* характеризується використанням капричіо як «лабораторії» для поєднання західних технік з фольклором. Твори Сан Тонга та Го Цзужуна демонструють деконструкцію класичних форм, де народна тема стає центром лірико-філософського висловлювання.

*Етап зрілої адаптації (1970-ті – 1980-ті рр.):* ілюструє творчість Чу Ванхуа, в якій відбувається перехід від етнографічної віртуозності (у «Сіньцзянському капричіо») до психологічно-філософського синтезу (у «Капричюзній сюїті “Звуки Лін’їнь”»), де додекафонія органічно поєднується з пентатонікою.

*Сучасний етап (XXI століття):* жанр капричіо демонструє вектори камерного та концертного трактувань. З одного боку, композитори демонструють у капричіо найвищий рівень інтелектуалізації та абстракції (у пізніх творах Ван Цзяньжуна, Ян Шуанчжі), з іншого – вихід на рівень монументальних концепцій, симфонізацію жанру у форматі «концерту-

капричіо» Цзян Ваньтуна, що виводить китайську національну ідею на глобальний рівень (Сунь Хунао, 2023).

Капричіо стало для китайських композиторів формою вільного музикування, життєво необхідним простором для збереження власної індивідуальності, інструментом гуманізації мистецтва та формою тихого, але незламного опору тоталітарній нівеляції людського духу. Через стратегії маскувannya, використання «езопової мови» та звернення до вічних, неідеологічних тем природи і людських почуттів, китайські митці змогли не лише зберегти високу композиторську майстерність, але й створити глибоко національний, філософськи насичений шар фортепіанної музики, який сьогодні по праву посідає своє почесне місце у світовій музичній скарбниці.

Переосмислюючи західну віртуозність та імпровізаційність через даоські та чань-буддійські концепти китайські композитори створили жанр капричіо для фортепіано, що має унікальні ознаки як семантичного маркеру та естетичного принципу, що репрезентує національні музичні традиції:

1. *Втілення національних філософсько-естетичних категорій* – принцип порожнечі і наповненості *сюй-ши* (虚实 —), де паузи та резонанс важать не менше за щільні акорди; категорія художня ідея-атмосфера *ї-цзін* (意境 —), що перетворює музику на «пейзаж душі»; та принцип природності *цзижань* (自然 —), що диктує відмову від жорстких метричних рамок на користь вільного дихання.

2. *Жанрове маскувannya* – приховування композитора глибоко суб'єктивних переживань та складних авангардних технік за «фасадом» капричіо на народні теми або пейзажні замальовки. В умовах ідеологічного диктату, особливо під час Культурної революції, жанр капричіо став семантичним маркером внутрішньої свободи.

3. *Відмова від діалектичного конфлікту* – тенденція до лінійно-процесуального розгортання, де контрасти або політональні накладання

співіснують за принципом взаємодоповнюючої гармонії *Інь-Ян*, а не боротьби, як у західній сонатній формі.

На основі аналізу творів Сан Тонга, Го Цзужуна, Чу Ванхуа, Ван Цзяньчжуна, Цзян Ваньтуна, Ян Шуанчжі, можна простежити, яким чином поетика капризної свободи та імпровізаційності інтегрується в китайський культурний контекст, створюючи унікальний художній синтез, актуальний як для музикознавчого дискурсу, так і для сучасної виконавської практики.

Хоча безпосереднє «запозичення» класичної європейської форми капричіо зустрічається нечасто, китайська композиторська школа активно розвиває жанри, близькі до нього, зокрема, *суйсянцю* (随想曲 – капричіо/фантазія) та *куан сянгті* (狂想曲 – рапсодія). Дані музичні жанри за своїми характеристиками (свобода, фантазійність, імпровізаційність) можна вважати найбільш відповідними «аналогами» європейського капричіо.

*Суйсянцю* і *куан сянгті* є ключовими жанрами для розуміння того, як китайська композиторська школа асимілювала та «пристосувала» європейську жанрову модель до втілення ідеї вільної, фантазійної інструментальної форми у національній культурі. Ці твори, як для традиційних китайських, так і для західних інструментів, виявляються структурно спорідненими з європейською традицією свободи форми, що робить їх ідеальним об'єктом для міжкультурного діалогу та глибшого розуміння універсальних закономірностей музичного формотворення.

Китайські композитори Санг Тонг, Чу Ванхуа, Ван Цзяньчжун, Цзян Ваньтун, Ян Шуанчжі, Цзян Ваньтун, запозичивши західну форму вільної віртуозної мініатюри капричіо, свідомо відкинули авангардну відчуженість та постмодерну іронію. Для них відсутність жорстких структурних рамок у капричіо стала унікальною можливістю органічно інтегрувати в академічне фортепіано специфічну ладову свободу пентатоніки, орнаментику та імпровізаційну природу китайського фольклору. Якщо західне капричіо ХХ століття є тріумфом індивідуалістичного інтелекту, то китайське капричіо

скоріше репрезентує пошук національної ідентичності через універсальний інструментальний код західного інструменту фортепіано.

Комплексний музикознавчий аналіз «Капричіо» для фортепіано *Сан Тонга* дозволяє стверджувати, що адаптація цього західного жанру на китайському ґрунті продемонструвала його докорінну онтологічну трансформацію. Він замінив сонатну розробку на медитативний епізод, заснований на тибетській пісні, а політональність використав не для конфлікту, а як колористичний засіб для створення ефекту «туманності» *менлун*. Композитору вдалося відмовитися від європейської моделі капричіо як вільної віртуозної п'єси імпровізаційного плану. Він також не вдається до суто формалістичного авангардного експерименту, а створює інший тип капричіо – лірико-філософську віртуозну мініатюру.

Композитор *Го Цзужун* інтерпретував капричіо крізь призму живописності та сюїтності. Його «Капричіо» є реставрацією стародавньої традиції Наньїнь *цзіньге*, де західна форма слугує каркасом для розгортання поетичних образів.

*Чу Ванхуа* продемонстрував два полюси жанру – від відкритої, екстатичної віртуозності та хвилеподібної драматургії у «Сіньцзянському капричіо» до суворої додекафонії, що імітує храмові дзвони та буддійське споглядання «Капричіозна сюїта “Звуки Лін’їнь”». Для Чу Ванхуа «капризність» і непередбачуваність капричіо символізували щирість та повернення до гуманістичного виміру мистецтва.

При порівнянні більш раннього та надзвичайно популярного твору «Сіньцзянського капричіо» (1978) з твором нового етапу «Капричіозною сюїтою – Звуки Лін’їнь» (1982) ознаки трансформації жанру капричіо у фортепіанній музиці Чу Ванхуа в загальному плані можна визначити як рух національного свідомості від емоційно-стихійного вираження до раціонально-філософського узагальнення. «Сіньцзянське капричіо» репрезентує *етнографічно-віртуозний* лістівський тип жанру, демонструючи рапсодичні зміни контрастних танцювальних епізодів. Твір спирається на

тонально-гармонічну систему, пряме цитування уйгурського фольклору, імітацію народних танцювальних ритмів та бравурну піаністичну віртуозність. Натомість «Капричїозна сюїта – Звуки Лін'їнь» демонструє *психологічно-філософський* тип капричїо, де композитор відмовляється від прямого цитування фольклору та тональної визначеності. Чу Ванхуа переносить національну ідентичність на глибинний, структурний рівень: він знаходить національне у специфічному конструюванні додекафонних серій через приховану пентатоніку та унікальну колористику, імітуючи тембр *гуциня* та дзвонів через секундові кластери і мелізматику. Використовуючи сувору західну додекафонію, митець парадоксальним чином досяг абсолютної творчої свободи, створивши твір, західні сучасні техніки композиції ідеально поєдналися з китайським національним духом. Таким чином, Чу Ванхуа довів, що жанр капричїо в китайській музиці може розкривати безліч художніх ідей – від ефектної подачі фольклорного матеріалу до вираження надскладних філософських концепцій.

Капричїо *Ван Цзяньчжуна* та *Яна Шуанчжі* стали еталонними взірцями лірико-філософської віртуозної мініатюри з національним колоритом. Ван Цзяньчжун у пізньому «Капричїо» (2012) відмовився від прямого цитування фольклору, створивши «приховану структуру», де віртуозність стала інструментом вираження найтонших градацій філософської думки та органічного зростання матеріалу.

*Цзян Ваньтун* здійснив масштабну симфонізацію жанру капричїо. Його концертні капричїо «Келих вина», «Хун'янь» демонструють поліфонічну взаємодію соліста з оркестром, де фортепіано виступає універсальним медіумом для трансляції багатовимірного етнічного ландшафту. Жанр капричїо став для композитора простором для втілення масштабних ідей засобами фортепіано, симфонічного оркестру, китайських інструментів.

Порівняння відношення до форми, емоційного змісту та культурної функції капричїо на Заході та в Китаї у XX-XXI столітті дозволяє чітко окреслити межі його жанрової трансформації в китайському музичному

мистецтві. Якщо західне капричіо другої половини ХХ століття тяжіє до деконструкції форми, розриву наративу та фрагментарності (Ферніхоу, Буссотті), то китайське капричіо зберігає цілісність висловлювання через приховану сюїтність. Його форма стає гнучким простором для розгортання поетичних ідей (Го Цзужун, Чу Ванхуа).

Західна віртуозність у капричіо часто набуває характеру «боротьби» виконавця з текстом, стає інструментом відчуження або іронічної гри (Корільяно). У китайському капричіо віртуозність має імітаційну та експресивну природу, що демонструють твори Цзян Ваньгуна та Ван Цзяньжуна. Вона використовується для відтворення складних прийомів гри на народних інструментах – глісандо, тремоло, форшлаги, що імітують *pīn*, *gūchǎn* або *erhu*, та для створення ефекту стихійного, невідконтрольного потоку щирих емоцій.

Західна парадигма часто виключає відкритий ліризм, віддаючи перевагу інтелектуальній рефлексії, сарказму або звуковому експерименту. Натомість китайська рецепція жанру категорично повертає капричіо щирість та ліризм. Музика Сан Тонга, Чу Ванхуа та Цзян Ваньгуна сповнені глибокого гуманізму, любові до рідної природи та співчуття до людської долі.

Якщо для західного композитора-авангардиста капричіо – це спосіб кинути виклик традиції, змінюючи минуле, то для китайського митця капричіо – це можливість зберегти традицію в умовах глобалізації, вивести національний мелос на міжнародну сцену, використовуючи зрозумілий для Заходу інструмент фортепіано, але наповнюючи його суто китайським філософським та естетичним змістом.

Таким чином, можна виокремити **типологію** китайського фортепіанного капричіо:

**етнографічно-віртуозний рапсодичний тип** – твори, що спираються на пряме цитування фольклору, імітацію народних танцювальних ритмів та бравурну віртуозність («Сіньцзянське капричіо» Чу Ванхуа);

**психологічно-філософський тип** – композиції, в яких на перший план виходить інтелектуальна робота з музичним матеріалом (наприклад, додекафонія, політональність), а віртуозність підпорядкована медитативного стану та категорії *ї-цзін* («Капричїозна сюїта “Звуки Лін’їнь”» Чу Ванхуа);

**пейзажно-сюїтний тип** – твори, що структурно наслідують логіку розгортання китайського живописного сувою, складаються з низки контрастних, але не конфліктних картин-епізодів (капричїо Го Цзужуна та Ян Шуанчжі);

**лірико-філософська мініатюра** – п’єси, в яких національний колорит проявляється на генетичному рівні (штучні лади на основі пентатоніки), а форма розвивається за законами органічного зростання (пізні твори Ван Цзяньчжуна);

**концертне симфонізоване капричїо** – масштабні одночастинні полотна для фортепіано з оркестром (твори Цзян Ваньтуна).

Китайське капричїо вимагає від піаніста залучення специфічних виконавських засобів виразності для відтворення національної фоніки на темперованому західному інструменті. Головними піаністичними завданнями є темброва імітація, особливість туше, еластичність агогіки, слухотворення мікрохроматики, педалізація.

Імітація засобами фортепіано багатотембрового китайського оркестру здійснюється через звуковідтворення звучання струнно-щипкових (*pina*, *гучжен* – форшлагги та репетиції), смичкових (*ерху*), духових (*дунсяо* – трелі та дихання *cantabile*) та ударних інструментів (*дан*, *муйю* – жорсткі кластери та *staccatissimo*). Створення звукової ілюзії мікрохроматики через використання гострих секундних зіткнень та форшлагів для звучання «живих нот», вібрації та ковзання звуку, притаманних східній монодії, вимагає неабиякого слухового досвіду та вміння передчуття.

Фортепіанна артикуляція може бути порівняна з каліграфічністю дотику китайського митця – від глибокого занурення у клавіатуру для створення об’ємного резонансу до ірраціональної прозорості звучання. Еластичний ритм

та агогіка китайського капричіо вимагають відмови від механічної метричної квадратності. Піаніст опановує складні метри і поліритмію, зміщені акцентакценти та *rubato*, що підпорядковуються природному диханню та мовній інтонації, наприклад, уйгурському ритму *мешрен*. Педалізація як засіб відтворення принципу порожнечі і наповненості *сюй-ши* потребує від виконавця майстерного використання напівпедалі, вібрато педаллю та застосування *una corda* для створення ефекту післязвуччя, відлуння *юнь*, де розмитість контурів формує акустичну «порожнечу».

Підсумовуючи, можна стверджувати, що китайська трансформація жанру капричіо у XX–XXI століттях є унікальним феноменом в історії світової музики. Зберігши зовнішні атрибути жанру – вільну форму, імпровізаційність, віртуозність, китайські композитори докорінно змінили його внутрішню сутність. Вони перетворили капричіо з поля для інтелектуальних експериментів та постмодерної іронії на творчу лабораторію пошуку національного голосу. Збереження прихованої сюїтності та наповнення музичної тканини національною постичною логікою дозволило створити новий напрям – лірико-філософську віртуозну мініатюру, де домінують щирість, природність та глибока повага до власного культурного коріння.

Отже, представлені фортепіанні капричіо камерного і концертного трактування стають своєрідним «камертоном» для розуміння ширшої тенденції в сучасній китайській музиці – впровадження жанру капричіо як ідеальної форми для мультикультурного діалогу, поєднання композиторської винахідливості з імпровізаційною свободою виконавця, що ґрунтується на глибинному знанні національних традицій.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Агішева, К. (2007). Історичні аспекти вивчення жанру капричіо. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 20, 135–144.
- Бай, Є. (2014). Китайська фортепіанна музика у контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва. (Автореферат дисертації ... канд. мистецтвознав.). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Батанов В.Ю. (2020). Європейські традиції фортепіанної музики в творчості китайських композиторів XX століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв №1. С. 61-69.
- Безбородько, О. (2023). Національний образ фортепіано. Fine Art and Culture Studies, 3, 3–10. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1>
- Білоус, В. П. (2005). Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис... канд. мистецтвознав. К., 17 с.
- Бодіна, О. (1975). Творча природа музичного виконавства: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.02; Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. К. 24 с.
- Вей, Дзюнь (2006). Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 17 с.
- Веркіна, Т. Б. (2008). Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса. 20 с.
- Ву, Гуолінг. (2006). Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці 19-20 століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавець. Одеса. 16 с.
- Касьяненко Л. О. (2003). Робота піаніста над фактурою: посібник з вивч. викон. інтерпретація фактури фортепіанного твору. К. НМАУ. 168 с.
- Катрич, О. (2000). Стил ь музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). К. ; Дрогобич : Відродження. 100 с.

- Лу, Цзе (2017). Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст.: дисертація кандидата мистецтвознавства. Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка. 244 с.
- Ма, Сінсін (2018). Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ...канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса. 187 с.
- Малий, Д. М. (2018). Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI ст.: дис. канд.мистецтвознав. Харків. 218 с.
- Москаленко, В. (2008). Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Часопис національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: науковий журнал.. № 1. К.: НМАУ. С. 106–112.
- Москаленко, В. Г. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ: Нац. муз. акад.. України ім. П. І. Чайковського, 134 с.
- Москаленко, В. (2001). Музичний твір як текст. Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб. ст. К.: [б.в.], Вип. 7. С. 3–10.
- Москаленко, В. (1994). Творчий аспект музичної інтерпретації. К.: Муз. Україна. 205 с.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, Факт, 576 с.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, Вип. 10. С.180-198.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості XX — початку XXI ст. : дис. ... доктора

- мистецтвознав. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2021). Нові виміри музикознавства XXI століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Вип.131. с.8-25.
- Опарик, Л. М. (2007). Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Л., 20 с.
- Нікуліна, М. (2025). Каприси для скрипки соло українських композиторів XXI століття у контексті розвитку жанру. Актуальні питання гуманітарних наук, 90(2), 78–84.
- Рябуха Н. (2014). Звукообраз у виконавському мистецтві (етимологічний дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71–84.
- Сікорська, І. (2008). Капричіо. Українська музична енциклопедія. Т. 2. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 324–325.
- Сікорська, І. (2012). Капричіо. Енциклопедія Сучасної України. Науково-енциклопедичне видання Інституту енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-9493>
- Тимофєєва, К. (2021). Особливості трактування жанру капрису у фортепіанній творчості Ф. Мендельсона. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 96–110.
- Фан, Лу. (2017). Особливості тембрового колориту фортепіанної музики Чу Ванхуа (на матеріалі концерту для фортепіано з оркестром «Жовта ріка»). *Мистецтвознавчі записки*, 31, 118–125. <https://doi.org/10.32461/149953>
- Хань, Сюєбін. (2018). Внесок Сан Туна в розвиток національної теорії гармонії: Від ідеї до втілення: інтерпретація, творчість, творець, співтворчість. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 50,

61–76. <https://doi.org/10.34064/khnum1-50.05>

- Хань, Сюєбін. (2019). Рання фортепіанна творчість Сан Туна: Виконавське мистецтво в системі сучасної культури та освіти. Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти, 52, 160–172. <https://doi.org/10.34064/khnum1-52.11>
- Хуан, Чжунлін. (2009). Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чернявська, М.С., Тимофєєва, К.В. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. XXIX. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ. С. 43-67.
- Чжан, Тяньтянь. (2016). Капричіо як поняття та явище. Музичне мистецтво і культура, 23, 389–399.
- Чжан, Тяньтянь. (2021). Жанрова еволюція інструментального капричіо: від Дж. Фрескобальді до Ф. Мендельсона. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Чжу, Фендайцзяо. (2025). Принципи звуковисотної організації у камерно-вокальних творах Сан Туна. Аспекти історичного музикознавства, 39, 276–298. <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.15>
- Шаповалова, Л. В. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. : Харків, Вип. 20. С. 218–229.
- Шаповалова, Л. В. (2008). *Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості* : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ. 31 с.
- Шип, С. В. (2001). *Музична мова і мова музики*. Одеса : Вид-во Одеської держ. консерваторії ім. А. В. Нежданової. 296 с.
- Apel, W. (1972). *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

- Beaudoin, R. (2021). The pen as camera: Finnissey and overexposure. *Music Theory Online*, 27(3). <https://www.mtosmt.org/issues/mto.21.27.3/mto.21.27.3.beaudoin.php>
- Bogue, R. (2014). Scoring the rhizome: Bussotti's musical diagram. *Deleuze Studies*, 8(4), 470–490.
- Boulez, P. (1990). *Orientations: Collected writings*. Harvard University Press.
- Brindle, R. S. (1987). *The new music: The avant-garde since 1945* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Bryant, L. O. (2004). “New songs of the battlefield”: Songs and memories of the Chinese Cultural Revolution [Doctoral dissertation, University of Pittsburgh].
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton & Company.
- Colin's Column. (2025). Boulez 100 – it's Pierre Boulez's centenary today. A selection of his music, and him conducting various. <https://www.colinscolumn.com/bbc-proms-2008-pierre-boulez-conducts-janacek-bbc-symphony-orchestra-sinfonietta-glagolitic-mass-with-jean-efflam-bavouzet-in-the-capriccio/>
- Corigliano, J. (n.d.). Piano music (U. Oppens & J. Lowenthal, Pianos) [Audio recording]. Naxos. <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=8.559306>
- Courtot, F. (2009). *Brian Ferneyhough: Figures et dialogues*. Editions L'Harmattan.
- Feller, R. A. (1994). *Multicursal labyrinths in the work of Brian Ferneyhough* [Doctoral dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign].
- Fitch, L. (2014). *Brian Ferneyhough (Critical Guides to Contemporary Composers)*. Intellect Ltd.
- Freund, J., Marsico, F., & Nanni, M. (Eds.). (2025). *Perspectives on Sylvano Bussotti*. Wolke Verlag.
- Griffiths, P. (2011). *Modern music and after* (3rd ed.). Oxford University Press.
- Jameux, D. (1990). *Pierre Boulez 1925-2016: Biography*. Harvard University Press.
- Kang, Le (2009). *The Development of Chinese Piano Music*. Asian Culture and

- History, 1(2), 18-33.
- Ke, X., et al. (2021). Cultural Revolution and Political Ambivalence in Zhao Xiaosheng's Two Ballades for Piano Solo. *Musicological Annual*, 57(1), 149-175.
- Kramer, J. D. (1996). Postmodern concept of musical time. *Indiana Theory Review*, 17(2), 21–61.
- Kramer, J. D. (2002). The nature and origins of musical postmodernism. In *Postmodern music/postmodern thought* (pp. 13–26). Routledge.
- Kraus, Richard Curt (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. Oxford University Press.
- Larson, Powell. (2008). The Experience of Complexity: The Critical Discussion Concerning Brian Ferneyhough. *Musik-Konzepte 140: Brian Ferneyhough (2008: IV)*. Ed. Ulrich Tadday. Munich: edition text und kritik, 1-7.
- Levey, Michael. (1994). *Painting in Eighteenth-Century Venice*. 3d ed. New Haven: Yale University Press.
- Li, V.S. (2005). A survey of Chu Wang-Hua's piano works. (D.M.A. document). Univerrrsity of Houston. USA.
- Li, Xiaole (2003). *Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models* (Докторська дисертація, University of Hawaii).
- Lian, Kaikai (2022). *Concepts of Music Composition in the Piano Works of Chu Wanghua* (Магістерська дисертація, Mahasarakham University).
- Marasso, L. [Lorenzo Marasso]. (n.d.). Michael FINNISSY Extra Goldbergs #7,8,9 - Lorenzo Marasso piano [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=LY31ShBYq\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=LY31ShBYq_Q)
- Marshall, R. L. (1972). *The Compositional Process of J.S. Bach*. Princeton: Princeton University Press.
- Merriam-Webster. (n.d.). Caprice. In Merriam-Webster.com dictionary. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/caprice>
- Pace, I. (2019). Negotiating borrowing, genre and mediation in the piano music of Finnissey: Strategies and aesthetics. In *Critical perspectives on Michael*

- Finnissy: Bright futures, dark pasts (pp. 57–104). Routledge.
- Pepper, J. A. (2024). Unveiling the idiomatic and performance inspirations: A comparative study of The Red Violin Caprices by John Corigliano [Doctoral dissertation, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College].
- Richter, S. [Piano]. (1985). Stravinsky: Capriccio for piano and orchestra, K050 [Audio recording]. <https://pianistdiscography.com/discography/pianistPieceDetail.php?workSENT=1508&PIANIST=1>
- Schwandt, E. (2001). Capriccio (i). In S. Sadie (Ed.), The new Grove dictionary of music and musicians. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04867>
- Seidl, E.M. (2011). Der Virtuose in seinem Wirkungsfeld in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Mit einer Fallstudie zum Geigenvirtuosen Niccolò Paganini. Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Master of Arts an der Karl-Franzens-Universität Graz.
- Song, Meixuan (2022). Performance stylistics of piano program pieces by Chinese composers (Wang Jianzhong “Red lilies bloomed on the mountain”). Aspects of Historical Musicology.
- Sylvano Bussotti. (1995). Bartók-Busoni: Capriccio di 34 Mikrokosmos (Audio + Score) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4BS40qU19R8>
- Taruskin, R. (2009). The Oxford history of Western music: Vol. 5. Music in the late twentieth century. Oxford University Press.
- Tong, Daojin (Ed.) (2015). 100 Years of Chinese Piano Music: Vol III Works in Traditional Style (Shanghai Conservatory of Music Press).
- Tuinenga, J. M. (2010). John Corigliano's Sonata for Violin and Piano: An analysis of context, structure, and style [Doctoral dissertation].
- Ulman, E. (1996). The music of Sylvano Bussotti. Perspectives of New Music, 34(2), 186–201. <https://doi.org/10.2307/833475>

- Vermeulen, T., & Van den Akker, R. (2010). Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2(1), 56-77. [https://www.researchgate.net/publication/233894749\\_Notes\\_on\\_Metamodernism](https://www.researchgate.net/publication/233894749_Notes_on_Metamodernism)
- Walsh, S. (2006). *Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934–1971*. New York: Knopf.
- Wang, [Author] (2020). *A Study of Two Piano Works and Their Roots in Ancient Chinese Poetry and Literati Music* (Дисертація, University of Oklahoma).
- Wilton-Ely, John. (1978). *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, Thames & Hudson, London.
- Xue Kue, Loo Fung Ying, Loo Fung Chiat & Wang Xiaohang. (2021). Cultural Revolution and Political Ambivalence in Zhao Xiaosheng's Two Ballades for Piano Solo. *Musicological Annual*, 57(1), 149-175. <https://doi.org/10.4312/mz.57.1.149-175>
- Yang, X. (2019). *Sonata for Violin and Piano by John Corigliano: A performance guide* [Doctoral dissertation, Louisiana State University]. LSU Doctoral Dissertations, 4830.
- 王邦雄. (1995). *中国哲学史* / 王邦雄, 杨祖汉. — 台北: 空中大学出版社. — 759 页. (Ван Бансюн, Ян Цзухань. (1995). *Історія китайської філософії*. Тайбей: Видавництво Відкритого університету. 759 с.)
- 王柏敏. (2010). *山水画纵横谈*. 山东: 美术出版社. 352 页. (Ван Бомін. (2010). *Різні сторони китайського пейзажу*. Шаньдун: Образотворче мистецтво. 352 с.)
- 王葳. (2017). *《多元音韵汇琴音华乐声传世界》*, 艺术科技 2017 年第 9 期. (Ван Вей. (2017). *Багатофонетичні ритми: звук фортепіано поширюється по всьому світу*, Art and Technology, № 9.)
- 王光祈. (1956). *中国音乐史* / 王光祈. — 台北: 中华书局, — 382 页. (Ван Гуанці. (1956). *Історія китайської музики*. Тайбей: Чжунхуа. 382 с.)
- 王光祈. (2007). *中国音乐史* / 王光祈. — 北京: 团结出版社, — 234 页. (Ван

- Гуанці. (2007). Історія китайської музики. Пекін: Туаньцзе. 234 с.)
- 王迎馨, 韩树廷 (2010). 乐与诗的交融 情与爱的升华——浅谈钢琴协奏曲《春之采》的旋律特色. 艺术教育. 84. (Ван Інсінь, Хань Шутін. (2010). Злиття музики та поезії, сублімація емоцій та любові — короткий нарис про мелодичні особливості фортепіанного концерту «Весняні барви». Мистецька освіта. 84.)
- 王旻驹 (2021). 桑桐钢琴作品《随想曲》的“巧思”分析. 宁波教育学院学报. 宁波. 136-140. (Ван Мінцзюй (2021). Аналіз «винахідливості» у фортепіанному творі Сан Тона «Каприччіо». Вісник Нінбоського педагогічного інституту. Нінбо. 136-140.)
- 王星南 (2007). 中国民族音乐风格特征及其形成. 艺术百家. 南京市. № 8. 139-141 页. (Ван Сіннань. (2007). Формування китайського національного стилю у музиці. Мистецтво сотні шкіл. Нанкін. № 8. С. 139-141.)
- 王小尤 (2016). “居高声自远，非是藉秋风”——谈作曲家姜万通音乐思想中的混沌哲学 [J]. 乐府新声 (沈阳音乐学院学报), 2016, 34(02): 41-44. (Ван Сяю (2016). «"Високе місце — голос сам далеко, не вітер осінній його несе" — про філософію хаосу в музичній думці композитора Цзян Ваньтуна». «Нові звуки Юефу» (Вісник Шеньянської консерваторії), 2016, 34(02): 41-44.)
- 王佳. (2007). 古琴与钢琴-试析中国古典音乐表演美学思想 / 王佳 // 钢琴艺术. — № 7. — 34—36 页. (Ван Цзя. (2007). Про естетичну ідеологію виконань китайської традиційної музики. Фортепіанне мистецтво. № 7. С. 34—36.)
- 王建民. (2014). 谱民族新韵抒中华情怀——第一二胡狂想曲创作回顾与回想. 人民音乐, (3):29-32. (Ван Цзяньмін. (2014). Створення нового національного стилю та вираження китайських почуттів – огляд та роздуми про створення першої рапсодії для арху. Народна музика, (3): 29-32).

- 王青来 (2024). 储望华《“茉莉花”幻想曲》和声素材风格化之实现路径探赜. (期刊论文). 钢琴艺术. 20-24. (Ван Цінлай (2024). Дослідження шляхів стилізації гармонічного матеріалу в «Жасминовій фантазії» Чу Ванхуа. (Стаття). Фортепіанне мистецтво. 20-24.)
- 王硕 (2018). 作曲家姜万通：因为热爱，所以执着 [J]. 音乐生活, 2018, (06): 5-9. (Ван Шо (2018). «Композитор Цзян Ваньтун: через любов — тому наполегливість». «Музичне життя», 2018, (06): 5-9.)
- 王庶骞 (2020). 钢琴作品《新疆随想曲》中民族元素的演奏诠释. 品位·经典. 呼和浩特. 140-141. (Ван Шуцянь (2020). Виконавська інтерпретація національних елементів у фортепіанному творі «Сіньцзянське капричіо». Смак і класика. Хух-Хото. 140-141).
- 中国大百科全书总编辑：委员会. (1989). 音乐 舞蹈. — 北京：中国大百科全书出版社. — 1040 页. (Велика китайська енциклопедія : багатотомне видання. Т. 27. Музика і танець. Пекін: Кит. енцикл. вид-во. 1040 с.)
- 文选德. (2005). 《道德经》诠释 / 文选德. — 湖南：人民出版社. — 300 页. (Вень Сюаньде. (2005). Дао де цзін: інтерпретація. Хунань: Народне видавництво. 300 с.)
- (澎湃新闻). (2023). 深切怀念 | 纪念桑桐教授诞辰 100 周年 (Глибока пам'ять | До 100-річчя від дня народження професора Сан Тонга). URL: [https://mp.weixin.qq.com/s?\\_\\_biz=MzA4MzM5NDZwMg==&mid=2655449242&idx=1&sn=1b6da2b85cf3cdb26b7c8c51flaa73de&chksm=844a6d33b33de42529da3ed5dbbb373997aedb26e64a7b607c6f0f25b6e09ca948ffc316b9](https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzA4MzM5NDZwMg==&mid=2655449242&idx=1&sn=1b6da2b85cf3cdb26b7c8c51flaa73de&chksm=844a6d33b33de42529da3ed5dbbb373997aedb26e64a7b607c6f0f25b6e09ca948ffc316b9)
- 郭定昌. (2008). 中国钢琴音乐的民族风格 — 一个基于语言学的阐释 / 郭定昌 // 人民音乐. — № 8. — 82—83 页. (Го Дінчан. (2008). Національний стиль фортепіанної музики в Китаї: виклад на основі лінгвістики. Народна музика. № 8. С. 82—83.)
- 郭立红. (2003). 从中国钢琴作品看钢琴音乐的民族化. 漳州师范学院学报. 漳

- 州, 67—69 页. (Го Ліхонг. (2003). Процес націоналізації в китайській фортепіанній музиці. Збірник наукових статей Джанджоуського педагогічного інституту. Джанджоу, С. 67—69).
- 郭祖荣 Guo Zurong (n.d.) <https://sin80.com/artist/guo-zurong> (Го Цзужун (n.d.) <https://sin80.com/artist/guo-zurong>)
- 郭珊珊 (2006). 储望华《新疆随想曲》展现的少数民族风情. 华中师范大学学报(人文社会科学版). 武汉. 147-150. (Го Шаньшань (2006). Національний колорит меншин, представлений у «Сіньцзянському капричіо» Чу Ванхуа. Вісник Хуачжунського педагогічного університету (Серія гуманітарних та соціальних наук). Ухань. 147-150).
- 巩颖. (2020). 姜万通西部风情系列作品研究——以《鸿雁》《一杯美酒随想曲》《西北谣》为例 [硕士学位论文]. 兰州: 西北师范大学. — 61 页. (Гун Їн. (2020). Дослідження творів західного колориту Цзян Ваньгуна — на прикладі «Хун'янь», «Капричіо на тему "Келих вина"» та «Північно-західної балади» [Магістерська дисертація]. Ланьчжоу: Північно-західний педагогічний університет. 61 с.)
- 代百生. (1999). 根据传统乐曲改变的 5 首中国钢琴曲的艺术特点 / 代百生 // 黄钟(武汉音乐学院学报). — 武汉. — № 3. — 96—100 页. (Дай Байшен. (1999). Особливості перекладень для фортепіано китайських народних мелодій. Збірник праць Уханьської консерваторії (Хуанчжун). Ухань. № 3. С. 96—100.)
- 戴梦舒 (2020). 储望华钢琴作品《“茉莉花”幻想曲》的音乐和演奏分析. (硕士学位论文). 新疆师范大学. (Дай Меншу (2020). Музичний та виконавський аналіз фортепіанного твору Чу Ванхуа «Жасминова фантазія». (Магістерська дисертація). Сіньцзянський педагогічний університет.)
- 杜亚雄. (2000). “易”, 中国传统音乐的哲学之本. 武汉音乐学院学报. № 13. 31—37 页. (Ду Яксіонг. (2000). Принципи І-Цзін та техніка мелодичного

розвитку, що використовується у традиційній китайській музиці. Збірник праць Уханьської консерваторії. № 13. С. 31—37).

杜亚雄. (1995). 新疆古代居民的种族特征和现代民间音乐的风格特点. 音乐研究. (Ду, Ясюн. (1995). Етнічні характеристики давніх мешканців Сіньцзяну та стилістичні особливості сучасної народної музики. Музичні дослідження).

董晓晨 (2024). 钢琴演奏技法如何诠释新疆少数民族音乐作品风格——以储望华《新疆随想曲》为例. 河北经贸大学 (硕士学位论文). 石家庄. 1-40. (Дун Сяочень (2024). Як техніка фортепіанної гри інтерпретує стиль музичних творів національних меншин Сіньцзяну — на прикладі «Сіньцзянського капричіо» Чу Ванхуа. Хебейський університет економіки та бізнесу (Магістерська дисертація). Шицзячжуан. 1-40).

叶博贺. (1922). 中国音乐史. 第一册 / 叶博贺. — 北京 : 文化. — 245 页. (Є Бохе. (1922). Історія китайської музики. Т. 1. Пекін: Культура. 245 с.)

任鑫玥 (2024). 储望华钢琴改编曲《茉莉花幻想曲》的演奏探究. (硕士学位论文). 河北师范大学. (Жень Сіньюе (2024). Дослідження виконання фортепіанної транскрипції Чу Ванхуа «Жасминова фантазія». (Магістерська дисертація). Хебейський педагогічний університет.)

任婧 (2020). 浅析储望华《新疆随想曲》的创作特征及技术难点. 山西大学 (硕士学位论文). 太原. 1-23. (Жень Цзін (2020). Короткий аналіз творчих особливостей та технічних труднощів «Сіньцзянського капричіо» Чу Ванхуа. Шаньсіський університет (Магістерська дисертація). Тайюань. 1-23).

阮嫻 (2018). 储望华五首钢琴作品和声技法研究. 山东师范大学 (硕士学位论文). 济南. 1-71. (Жуань Юань (2018). Дослідження гармонічних технік у п'яти фортепіанних творах Чу Ванхуа. Шаньдунський педагогічний університет (Магістерська дисертація). Цзінань. 1-71).

邹学熹 (主编). (2006). 易经. — 四川 : 中医古籍出版社. — 510 页. (І-цзін /

ред. Цзоу Сюесі. (2006). Сичуань: Стародавні книги. 510 с.)

随 想 曲. [Capriccio].

(Капричіо) <https://baike.baidu.com/item/%E9%9A%8F%E6%83%B3%E6%9B%B2/508810>

国 乐. [guó yuè] (Китайська традиційна музика) <https://baike.baidu.com/item/%E5%9B%BD%E4%B9%90/2111769>

中 国 风. [Zhōngguó fēng] (Китайський стиль) <https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E9%A3%8E/24529>

劳承万. (2014). 哲学美学与中国古学. 世界图书出版公司. (ЛАО ЧЕНВАНЬ. (2014).

Філософська естетика та давньокитайське вчення. World Book Publishing Company).

老子. (2008). 道德经. 西安 : 三秦出版社. 146 页. (ЛАО-ЦЗИ. (2008). Дао де цзін. Сіань: Саньцінь. 146 с.)

李俐蓓 (2012). 储望华钢琴作品《随想组曲——灵隐之声》的创作与演奏研究.

河南大学 (硕士学位论文). 开封. 1-39. (Лі Лібей (2012). Дослідження створення та виконання фортепіанного твору Чу Ванхуа «Сюїта-капричіо: Звуки Лін'їнь». Хенанський університет (Магістерська дисертація). Кайфен. 1-39).

李潼. (2013). 大陆音乐家郭祖荣获颁台湾「全球热爱生命奖章」. 自由亚洲电台 北 报 道 <https://www.rfa.org/mandarin/yataibaodao/gangtai/al-05232013102407.htm> (Лі Тун. (2013). Музикант з материка Го Цзужун був нагороджений тайванською медаллю “Глобальна любов до життя”. Радіо Вільна Азія, Тайбей)

李吉提. (2004). 中国音乐结构分析概论. 中央音乐学院出版社年版. (Лі Цзіті. (2004). Вступ до структурного аналізу китайської музики. Центральна консерваторія музичної преси.)

- 栗梓汇 (2024). 中国钢琴作品《茉莉花幻想曲》中弹性节奏的演奏特点及教学探索. (硕士学位论文). 东北师范大学. (Лі Цзихуей (2024). Виконавські особливості еластичного ритму в китайському фортепіанному творі «Жасминова фантазія» та педагогічні пошуки. (Магістерська дисертація). Північно-Східний педагогічний університет.)
- 李传兴. (2023). 王建民二胡狂想曲研究述评. 华音网. (Лі Чуаньсін. (2023). Огляд досліджень «Рапсодії на арху» Ван Цзяньмін. Huain. <https://www.huain.com/article/erhu/2023/1212/2421.html>)
- 李诗原. (2004). 中国现代音乐：本土与西方的对话. 上海：上海音乐学院出版社， 6. (Лі Шіюань. (2004). Сучасна китайська музика: діалог між місцевим та Західним. Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії музики, 6).
- 林友仁. (1995). 对 20 世纪中国音乐的思考 / 林友仁 // 音乐艺术. — № 4. — 28 页. (Лінь Южень. (1995). Роздуми про китайську музику ХХ століття. Мистецтво музики. № 4. С. 28.)
- 刘文倩 (2023). 《“茉莉花”幻想曲》中的民歌元素及演奏探究. (硕士学位论文). 西南大学. (Лю Веньцян (2023). Елементи народної пісні та дослідження виконання у «Жасминовій фантазії». (Магістерська дисертація). Південно-Західний університет.)
- 刘岱 (2022). 储望华钢琴改编曲《“茉莉花”幻想曲》之演奏探析. (期刊论文). 明日风尚. 25-28. (Лю Дай (2022). Аналіз виконання фортепіанної транскрипції Чу Ванхуа «Жасминова фантазія». (Стаття). Завтрашня мода. 25-28.)
- 刘歆. (1963). 《汉书·艺文志》—七略 / 刘歆. — 香港：太平书局. — 73 页. (Лю Сін. (1963). Класифікаційно-бібліографічний каталог І вень чжи (Трактат про мистецтво та літературу). Гонконг: Тайпін. 73 с.)
- 刘特. (2015). 刘敦南钢琴协奏曲《山林》的创作及演奏探析. 云南艺术学院 (硕士学位论文). 中国云南昆明, 33 页. (Лю Те. (2015). Дослідження

композиції та виконання фортепіанного концерту Лю Дуньняня «Гірський ліс» (магістерська дисертація). Юньнаньський університет мистецтв, Куньмін. 33 с.)

刘靖之. (1986). 中国新音乐史论集 / 刘靖之. — 香港 : 香港亚洲研究中心. — 217 页. (Лю Цзінчжи. (1986). Збірник досліджень з історії нової китайської музики. Дослідницький центр Азії. Гонконг. 217 с.)

刘洋. (2018). 浪漫主义时期钢琴演奏技法的演进. 明日风尚, 2018.3. (Лю Ян. (2018). Еволюція техніки гри на фортепіано в епоху романтизму. Стиль майбутнього, березень 2018 р.)

吕陶陶. (2020). 《一杯美酒主题随想曲》的创作意识和演奏意识分析. 艺术漫谈. 系福建艺术职业学院. 页面 1-3. (Люй Таотао (2020). Аналіз творчої та виконавської свідомості «Рапсодії на тему келиха вишуканого вина». Art Talks. Фуцзяньський професійний коледж мистецтв. Сторінки 1-3.)

吕陶陶. (2022). 《一杯美酒主题随想曲》的创作意识和演奏意识分析. 艺术漫谈, 1-3. (Люй Таотао (2022). Аналіз творчої та виконавської свідомості у «Капричіо на тему "Келих вина"». Мистецькі бесіди, 1-3.)

吕陶陶. (2023). 母语语境下的钢琴音乐研究——对姜万通四部钢琴作品的探讨. 乐府新声 (沈阳音乐学院学报), (1), 146-151. (Люй Таотао (2023). Дослідження фортепіанної музики в контексті рідної мови — розгляд чотирьох фортепіанних творів Цзян Ваньтуна. Нові звуки Юефу (Вісник Шеньянської консерваторії), (1), 146-151.)

吕陶陶 (2024). 采“花”成“蜜”——论《一杯美酒主题随想曲》的风格维度 [J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报). 2024 (01). (Люй Таотао (2024). Збирання «квітів» для виготовлення «меду» – про стилістичні виміри «Рапсодії на тему келиха вишуканого вина» [J]. Нові голоси музики (Журнал Шеньянської консерваторії музики). 2024 (01)).

吕宏久. (1996). 乐段内部的再现—内蒙古民歌旋律的独特现象. 民族艺术. (Люй Хунцзю. (1996). Рекапітуляція в музичній фразі: унікальне явище

у внутрішньомонгольських народних пісенних мелодіях. Національне мистецтво).

梁茂春. (2015). 中国钢琴音乐创作研究. 人民音乐出版社. (Лян Маочунь (2015).

Дослідження китайської фортепіанної музики. Народне музичне видавництво.)

梁茂春 (2021). 琴韵悠悠华夏心——作曲家、钢琴家储望华钢琴创作的历史成就

(下). 钢琴艺术, 4-9. (Лян Маочунь (2021). Мелодія фортепіано та китайське серце — Історичні досягнення композитора і піаніста Чу Ванхуа у фортепіанній творчості (частина 2). Фортепіанне мистецтво. 4-9.)

马佳仪 (2025). 钢琴独奏曲《“茉莉花”幻想曲》演奏分析. (期刊论文). 当代音

乐. 145-147. (Ма Цзяй (2025). Виконавський аналіз фортепіанного соло «Жасминова фантазія». (Стаття). Сучасна музика. 145-147.)

China News Service (中国新闻网). (2011). 音乐家桑桐因病去世早年从事无调

性音乐尝试 (Музикант Сан Тонг помер через хворобу, у ранні роки експериментував з атональною музикою).

URL: <https://www.chinanews.com.cn/cul/2011/07-25/3205704.shtml>

聂佳鹏. (2022). 《鸿雁主题随想曲》的精神内涵与二度创作. 音乐创作, (4),

122-127. (Ні Цзяпєнь. (2022). Духовний зміст та вторинна творчість у «Капричіо на тему "Хун'янь"». Музична творчість, (4), 122-127.)

牛艺 (2018). 桑桐《随想曲》的教学要点解析——以调式布局及和弦材料为中

心. 《戏剧之家》. 武汉. 202. (Ню Ї (2018). Аналіз ключових моментів викладання «Капричіо» Сан Тона — з акцентом на ладову структуру та гармонічний матеріал. Журнал «Дім драми». Ухань. 202.)

彭志敏 (2007). 《作曲技术理论论文集》 [M]. 上海音乐出版社, 2007. (Пєн

Чжимінь (2007). «Збірник досліджень теорії композиторської техніки». Шанхайське музичне видавництво.)

彭铄婷 (2017). 历史学视野下的桑桐钢琴创作与贡献研究. 西北民族大学 (硕士

- 学位论文). 兰州. 1-66. (Пен Шоцін (2017). Дослідження фортепіанної творчості та внеску Сан Тона крізь призму історичної науки. Північно-Західний університет національностей (магістерська дисертація). Ланьчжоу. 1-66.)
- Piy (2018). 由郭祖荣的六首钢琴奏鸣曲引出的一些想法. [https://www.douban.com/note/660157993/?\\_i=20694023vB3tX4,20696233vB3tX4](https://www.douban.com/note/660157993/?_i=20694023vB3tX4,20696233vB3tX4) (Piy (2018). Деякі думки, натхненні шістьма фортепіанними сонатами Го Цзужуна. [https://www.douban.com/note/660157993/?\\_i=20694023vB3tX4,20696233vB3tX4](https://www.douban.com/note/660157993/?_i=20694023vB3tX4,20696233vB3tX4))
- 狂想曲[Rhapsody]  
(Рапсодія) <https://baike.baidu.com/item/%E7%8B%82%E6%83%B3%E6%9B%B2/7148493>
- Baike / 抖 音 百 科 (2024). 桑 桐 (Сан Тонг). URL: <https://www.baike.com/wikiid/7588657141992435696>
- 斯琴朝克图. (2010). 交响与风格—中国蒙古族题材交响乐作品研究. 中央音乐学院博士学位论文. (Сіцінь Чаокету. (2010). Симфонія та стиль: дослідження симфонічних творів на китайсько-монгольські теми. Докторська дисертація, Центральна консерваторія музики)
- 孙宏澳. (2023). 姜万通钢琴协奏曲《一杯美酒主题随想曲》的音乐与演奏研究 [硕士专业学位论文]. 济南: 山东师范大学. — 43 页. (Сунь Хун'ао. (2023). Дослідження музики та виконання фортепіанного концерту Цзян Ваньтуна «Капричіо на тему "Келих вина"» [Магістерська дисертація]. Цзінань: Шаньдунський педагогічний університет. 43 с.)
- 徐向黎. (2022). 论姜万通钢琴协奏曲演奏中的风格意识——以钢琴家刘琉演奏为例. 名家名作, (13), 100-102. (Сюй Сянлі. (2022). Про стильову свідомість у виконанні фортепіанного концерту Цзян Ваньтуна — на прикладі виконання піаністки Лю Лю. Шедеври відомих майстрів, (13),

100-102.)

- 陶丹. (2022). 储望华《新疆随想曲》创作特点与演奏分析. (硕士学位论文). 哈尔滨师范大学. (Тао Дан. (2022). Композиційні характеристики та аналіз виконання «Сіньцзянської рапсодії» Чу Ванхуа. (Магістерська дисертація). Харбінський педагогічний університет).
- 童忠良. (2003). 现代乐理教程. 湖南: 湖南文艺出版社. 250 页. (Тун Чжунлян. (2003). Сучасний курс теорії музики. Хунань: Хунаньське видавництво літератури та мистецтва. 250 с.)
- 吴光明. (2003). 美学 / 吴光明 // 中国哲学百科全书. — 纽约 ; 伦敦 : Routledge. — 215 页. (У Гуанмін. (2003). Естетика. Енциклопедія китайської філософії. Нью-Йорк; Лондон: Routledge. 215 с.)
- 伍晨雪 (2021). 储望华《茉莉花幻想曲》的艺术特色及演奏技法. (硕士学位论文). 四川音乐学院. (У Ченьсюе (2021). Художні особливості та виконавські техніки «Жасминової фантазії» Чу Ванхуа. (Магістерська дисертація). Сичуаньська консерваторія.)
- 吴芷萱. (2020). 杨双智钢琴作品《走马随想曲》的泉州南音元素. 硕士学位论文. 厦门大学. (У Чжисюань. (2020). Елементи Цюаньчжоу Наньїнь у фортепіанному творі Ян Шуанчжі «Капричіо скачучого коня». Магістерська дисертація. Сяменьський університет).
- 范文多 (2021). 浅谈储望华《“茉莉花”幻想曲》曲式分析及和声特色. (期刊论文). 黄河之声. 24-26. (Фань Веньдо (2021). Короткий огляд аналізу форми та гармонічних особливостей «Жасминової фантазії» Чу Ванхуа. (Стаття). Голос Хуанхе. 24-26.)
- 范佳铭 (2023). 叙事结构与和声策略——储望华钢琴改编曲《茉莉花幻想曲》作品分析. (期刊论文). 戏剧之家. 43-46. (Фань Цзямін (2023). Наративна структура та гармонічна стратегія — аналіз фортепіанної транскрипції Чу Ванхуа «Жасминова фантазія». (Стаття). Дім драми. 43-46.)
- 樊祖荫 (2003). 《中国五声性调式和声的理论与方法》 [M]. 上海音乐出版社.

- (Фань Цзуйнь (2003). «Теорія та методи гармонії китайських пентатонічних ладів». Шанхайське музичне видавництво.)
- 冯长春. (2007). 中国近代音乐思潮研究 / 冯长春. — 北京 : 人民音乐出版社. — 402 页. (Фен Чанчунь. (2007). Дослідження музичних течій Китаю нового часу. Пекін: Народна музика. 402 с.)
- 冯友兰. (1985). 中国哲学简史. 北京 : 北京大学出版社. 276 页. (Фен Юлань. (1985). Коротка історія китайської філософії. Пекін: Пекінський ун-т. 276 с.)
- 傅荣贤. (2007). 《汉书·艺文志》研究源流考 / 傅荣贤. — 安徽: 黄山书社. — 497 页. (Фу Жунсень. (2007). Дослідження походження «І вень чжи» з «Хань шу». Аньхой: Видавництво Хуаншань. 497 с.)
- 付昊曦 (2015). 桑桐钢琴作品《随想曲》的艺术特色及演奏教学研究. 江西师范大学 (硕士学位论文). 南昌. 1-62. (Фу Хаосі (2015). Дослідження художніх особливостей та виконавської педагогіки фортепіанного твору Сан Тона «Каприччіо». Цзянсіський педагогічний університет (магістерська дисертація). Наньчан. 1-62.)
- 韩爽爽 (2020). 储望华《“茉莉花”幻想曲》演奏探析及演奏心得. (硕士学位论文). 河南大学. (Хань Шуаншуан (2020). Аналіз виконання та виконавський досвід «Жасминової фантазії» Чу Ванхуа. (Магістерська дисертація). Хенанський університет.)
- 何迺欣 (2018). 民族音乐风格新探——谈姜万通的几首近作 [J]. 当代音乐, 2018, (09): 1-4+190. (Хе Найсінь (2018). «Нове дослідження стилю національної музики — про кілька останніх творів Цзян Ваньтуна». «Сучасна музика», 2018, (09): 1-4+190.)
- 侯佩岚 (2025). 储望华《“茉莉花”幻想曲》中民族化特征分析及演奏实践. (硕士学位论文). 信阳师范大学. (Хоу Пейлань (2025). Аналіз національних особливостей та виконавська практика у «Жасминовій фантазії» Чу Ванхуа. (Магістерська дисертація). Сіньянський педагогічний

університет.)

- 黄海澜 (2016). 储望华钢琴作品《新疆随想曲》创作分析. 福建艺术. 福州. 49-51. (Хуан Хайлань (2016). Аналіз створення фортепіанного твору Чу Ванхуа «Сіньцзянське капричіо». Мистецтво Фуцзяні. Фучжоу. 49-51).
- 姜万通. (2005). 混沌•分形与音乐一音乐作品中的混沌本质与分形研究. 上海音乐出版社 (Цзян Вантун. (2005). Хаос, фрактали та музика: хаотична сутність та фрактальне дослідження в музичних творах. Шанхайське музичне видавництво).
- 姜万通. (2022). 一杯美酒主题随想曲 (双钢琴缩谱). 音乐创作, (2), 73-102. (Цзян Ваньтун. (2022). Капричіо на тему «Келих вина» (клавір для двох фортепіано). Музична творчість, (2), 73-102.)
- 蒋孔阳. (2007). 先秦音乐美学思想论稿. 合肥: 安徽教育出版社, 274 页. (Цзян Кон'ян. (2007). Естетика і музична думка (до епохи Цінь). Хефей: Аньхойська освіта. 274 с.)
- 居其宏. (1997). 当代中国音乐 / 居其宏. — 青岛: 青岛. — 235 页. (Цзюй Ціхун. (1997). Сучасна китайська музика. Ціндао: Видавництво Ціндао. 235 с.)
- 秦莉萍 (2020). 一念一形，随“想”换“象”——浅析储望华钢琴曲《新疆随想曲》演奏中的意象之形. 北方音乐. 大连. 89-90. (Цінь Ліпін (2020). Одна думка — одна форма, зміна «образів» слідом за «думкою»: короткий аналіз образності у виконанні фортепіанної п'єси Чу Ванхуа «Сіньцзянське капричіо». Північна музика. Далянь. 89-90).
- 邱梦琦. (2023). 王建中《情景》与《随想曲》创作风格和演奏技巧研究 [硕士学位论文]. 北京: 中央音乐学院. (Цю Менці. (2023). Дослідження композиторського стилю та виконавських навичок у «Сценах» та «Капричіо» Ван Цзяньчжуна [Магістерська дисертація]. Пекін: Центральна консерваторія музики.)
- 张卫中. (2011). 《论语》. 浙江: 浙江教育出版社. 226 页. (Чжан Вей Чхун. (2011). «Луен Юй». Чжечжян: Освіта. 226 с.)

- 张议文 (2019). 同主题下的不同艺术表现及演奏处理——储望华《茉莉花幻想曲》与阿连斯基《练习曲》Op.25 No.3 的比较研究. (硕士学位论文). 四川轻化工大学. (Чжан Івень (2019). Різне художнє вираження та виконавське трактування в рамках однієї теми — порівняльне дослідження «Жасминові фантазії» Чу Ванхуа та «Етюд» Op.25 No.3 Арєнського. (Магістерська дисертація). Сичуанський університет легкої хімічної промисловості.)
- 张蕾蕾 (2022). 《新疆随想曲》的音乐特征分析. 当代音乐. 无锡. 76-78. (Чжан Лейлей (2022). Аналіз музичних характеристик «Сінцзянського капричіо». Сучасна музика. Усі. 76-78).
- 张晓璐 (2022). 《“茉莉花”幻想曲》音乐形象与演奏诠释. (硕士学位论文). 聊城大学. (Чжан Сяолу (2022). Музичний образ та виконавська інтерпретація «Жасминові фантазії». (Магістерська дисертація). Ляоченський університет.)
- 张晓佳. (2000). 新疆民歌探微. 宁波大学学报（人文社科版）第 13 卷第 12 期. 年 6 月 (Чжан Сяоцзя. (2000). Попереднє дослідження народних пісень Сінцзяну. Журнал Університету Нінбо (видання гуманітарних і соціальних наук), том. 13, № 12, червень).
- 张皓. (1996). 中国美学范畴与传统文化. 武汉: 湖北教育出版社, 10. (Чжан Хао. (1996). Китайські естетичні категорії та традиційна культура. Ухань: Hubei Education Press, 10).
- 张泽凡 (2021). 《茉莉花幻想曲》的歌唱性演奏研究. (硕士学位论文). 兰州大学. (Чжан Цзефань (2021). Дослідження кантиленного виконання «Жасминові фантазії». (Магістерська дисертація). Ланьчжоуський університет.)
- 张竞元 (2022). 储望华《“茉莉花”幻想曲》的“幻想性”研究. (期刊论文). 明日风尚. 45-48. (Чжан Цзін'юань (2022). Дослідження «фантазійності» у «Жасминовій фантазії» Чу Ванхуа. (Стаття). Завтрашня мода. 45-48.)

- 赵梓媛 (2021). 储望华钢琴作品《新疆随想曲》演奏实践. 河南师范大学 (硕士学位论文). 新乡. 1-34. (Чжао, Цзюань (2021). Виконавська практика фортепіанного твору Чу Ванхуа «Сінцзянське капричіо». Хенанський педагогічний університет (Магістерська дисертація). Сінсян. 1-34).
- 郑安琪 (2025). 论储望华《茉莉花幻想曲》演奏技巧与音乐情感的呈现. (期刊论文). 文艺理论研究. 27-29. (Чжен Аньці (2025). Про виконавські техніки та втілення музичних емоцій у «Жасминовій фантазії» Чу Ванхуа. (Стаття). Дослідження теорії літератури та мистецтва. 27-29.)
- 郑尧. (2020). 王建中《随想曲》民族化创作思维解析. 音乐创作, (6), 146–152 页. (Чжен Яо (2020). Аналіз націоналізованого композиторського мислення у «Капричіо» Ван Цзяньчжуна. Музична творчість, (6), 146–152.)
- 郑尧. (2021). 论王建中《随想曲》创作的民族情怀. 汕头大学学报 (人文社会科学版), 37(11), 13–17 页. (Чжен Яо (2021). Про національні почуття у створенні «Капричіо» Ван Цзяньчжуна. Вісник Шаньтоуського університету (Серія гуманітарних та суспільних наук), 37(11), 13–17.)
- 陈蕾 (2014). 《新疆随想曲》二度创作研究. 天津音乐学院学报. 天津. 105-112. (Чень Лей (2014). Дослідження вторинної творчості у «Сінцзянському капричіо». Вісник Тяньцзінської консерваторії. Тяньцзін. 105-112).
- 陈磊, 周雪 (2024). 安徽天长民歌《鲜花调》在钢琴作品《茉莉花幻想曲》编创中的传承与创新. (期刊论文). 内蒙古艺术学院学报. 97-103. (Чень Лей, Чжоу Сюе (2024). Спадкоємність та інновації анхойської народної пісні «Мелодія свіжих квітів» у створенні фортепіанного твору «Жасминова фантазія». (Стаття). Вісник Університету мистецтв Внутрішньої Монголії. 97-103.)
- 陈林 (2012). 传统性、现代性与民族性的相互交融——析桑桐钢琴《随想曲》的创作手法. 《音乐创作》. 北京. 114-116. (Чень Лін (2012). Взаємопроникнення традиційності, сучасності та національної

- специфіки — аналіз композиторських технік у фортепіанному «Каприччіо» Сан Тона. Журнал «Музична творчість». Пекін. 114-116.)
- 陈华. (1999). 郭祖荣钢琴随想曲的创作特色. 辞海 (彩图本). 上海: 上海辞书出版社, 4, 27. (Чень Хуа. (1999). Композиційні характеристики фортепіанних каприсів Го Цзужуна. Сіхай (ілюстроване видання). Шанхай: Шанхайське лексикографічне видавництво, 4, 27.)
- 陈青 (2020). 储望华《茉莉花幻想曲》民间音韵的保持与再造. (期刊论文). 交响-西安音乐学院学报. 101-106. (Чень Цін (2020). Збереження та відтворення народної фонології у «Жасминовій фантазії» Чу Ванхуа. (Стаття). Симфонія - Вісник Сіаньської консерваторії. 101-106.)
- 陈郁林. (2025). 二胡曲《秦腔主题随想曲》的音乐分析. 华音网 <https://www.huain.com/article/erhu/2025/0307/3139.html> (Чень Юлінь. (2025). Музичний аналіз п'єси для арху «Рапсодія на тему опери Циньцян». Huayin.)
- 陈燕婷. (2017). 科学规范的工乂谱. 音乐生活, (04), 13-17. (Чень Янтін. (2017). Наукова та стандартизована нотація. Музичне життя, (04), 13-17.)
- 周翔. (2018). 浅析郭祖荣钢琴作品《随想曲》中锦歌的运用 (硕士学位论文, 福建师范大学). 中国知网. (Чжоу Сян (2018). Короткий аналіз використання цзіньге у фортепіанному творі «Каприччіо» Го Цзужуна (Магістерська дисертація, Фуцзяньський педагогічний університет). CNKI.)
- 朱良志著. (2006). 中国美学十五讲. 北京大学出版社. 494 页. (Чжу Лянчжи. (2006). П'ятнадцять лекцій з китайської естетики. Видавництво Пекінського університету).
- 朱雨婷 (2020). 桑桐钢琴《随想曲》解析与诠释. 安徽大学 (硕士学位论文). 合肥. 1-33. (Чжу Юйтін (2020). Аналіз та інтерпретація фортепіанного «Каприччіо» Сан Тона. Аньхойський університет (магістерська

дисертація). Хефей. 1-33.)

朱雨婷 (2020). 关于桑桐《随想曲》的触键演奏解析. 《大观》. 开封. 30-31.

(Чжу Юйтін (2020). Щодо аналізу артикуляції та виконання «Каприччіо» Сан Тона. Журнал «Великий огляд». Кайфен. 30-31.)

单浩然 (2021). 浅谈储望华《新疆随想曲》的音乐风格与演奏技巧. Song of Yellow River, 05, 88-90. (Шан Хаоран (2021). Коротке обговорення музичного стилю та техніки виконання «Сінцзянської рапсодії» Чу Ванхуа. Пісня Жовтої ріки, 05, 88-90). DOI: <https://doi.org/10.19340/j.cnki.hhzs.2021.05.027>

袁雅琳. (2021). 桑桐《边寨情》的演唱研究. 硕士学位论文. 武汉音乐学院.

(Юань Ялін. (2021). Дослідження виконання твору Сан Тонга «Кохання в прикордонному селі». (Магістерська робота). Ухань: Уханьська консерваторія музики).

杨荫浏. (2009). 《工尺谱的翻译问题》，载《杨荫浏全集》第6卷“乐种研究”，江苏文艺出版社，第331-340页. (Ян Інлю. (2009). Переклад нотації Гунчхе. Повне зібрання творів Ян Інлю, том 6, Дослідження музичних жанрів. Видавництво літератури та мистецтва провінції Цзянсу, 331-340.)

杨燕迪. (2015). 让钢琴说中国话. 钢琴艺术, (11), 54-56. (Ян Янді. (2015). Нехай фортепіано говорить китайською. Piano Art, (11), 54-56).

## ДОДАТОК

### Публікації за темою дисертації

#### Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

Ху Менюнь. (2025). Капричіо китайських композиторів XX століття в контексті розвитку жанру. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 76, 108–127.

<https://doi.org/10.34064/khnum1-76.06>

[https://intermusic.kh.ua/vypusk76/PROBLEMS-76\\_6-108-127Mengyun.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk76/PROBLEMS-76_6-108-127Mengyun.pdf)

Ху Менюнь. (2026). «Капричіо» для фортепіано Сан Тонга: специфіка трансформації жанру. *Аспекти історичного музикознавства*, 42, 241–254. <https://doi.org/10.34064/khnum2-42.13>

[https://aspekty.kh.ua/vypusk42/aspekt\\_42\\_13\\_241-254Mengyun.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk42/aspekt_42_13_241-254Mengyun.pdf)

Ху Менюнь. (2026). Жанр капричіо у фортепіанних творах Чу Ванхуа: переосмислення світового досвіду крізь призму національного світовідчуття. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 78, 193–211.

<https://doi.org/10.34064/khnum1-78.10>

[https://intermusic.kh.ua/vypusk78/pro78\\_10\\_193-211HuMengyun.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk78/pro78_10_193-211HuMengyun.pdf)

#### Тези конференції:

Ху Менюнь. (2026). Капричіо vs фантазія: точки перетину (на прикладі фортепіанних творів Чу Ванхуа). Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : тези доповідей за матеріалами XXII Міжнар. наук.-тв. конф. студентів, аспірантів, докторантів, 24-25 березня 2026 р. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 116–119.

<https://repo.num.kharkiv.ua/items/56309c0a-2115-4beb-ae95-6a34957b85b7>

#### Конференції:

1. III Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 13–14 лютого 2023 року);

2. Міжнародна науково-практична конференція «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 24–25 жовтня 2023 року);

3. IV Міжнародна наукова конференція Наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 13–14 лютого 2024 року);

5. V Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 18–19 травня 2024 року);

6. VI Міжнародна наукова конференція Наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 18–19 лютого 2026 року).

7. XXII Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 24–25 березня 2026 року).