

ІМІТАЦІЯ ПРИЙОМІВ ЗВУКОВИДОБУВАННЯ НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У ФОРТЕПІАННИХ СОНАТАХ ЦЗЯН ВЕНЬЄ

Аналіз історичних витоків китайської музичної культури довів тісний взаємний зв'язок співу, танцю і народного виконавства. Здавна й до сьогодні національні традиції, пов'язані з народно-пісенною творчістю та інструментальним виконавством, мають надзвичайно потужний вплив на чи не усі види професійного музичного мистецтва.

Він проявився й у фортепіанній творчості. Попри європейські традиції використання класичних жанрів і форм китайські композитори часто вдавалися до адаптації оригінальних тембрів та прийомів звуковидобування на традиційних інструментах, як правило поширених по всьому Китаю. Це зумовлювалося особливостями стародавньої китайської філософії, за якою краса художнього твору сприймається як об'єктивно (звукове втілення), так і суб'єктивно (образне уявлення) [1, 57]. Тож композиторська майстерність полягала, зокрема, й у відображенні конкретних зрозумілих асоціацій за допомогою знайомих загально технічних прийомів.

Цим відзначалися й ті митці, що творили для фортепіано. Навіть у їхніх фортепіанних сонатах проявився вплив народного інструментарію. Звичайно, найкраще це вдавалося митцям, котрі самі добре володіли народними інструментами та фортепіано, і рівень їх композиторського письма дозволяв втілювати різні техніки звуковидобування в одному конкретному жанрі.

Показовим прикладом є сонати Цзян Веньє. В ранній одночастинній Сонаті № 3 основою музичного матеріалу є мелодія китайської народної пісні «Місячна ніч Сюньян», яку часто виконують у вигляді імпровізацій на народних інструментах. Це, ймовірно, спонукало композитора до спроб використання технічних прийомів, що імітували б тембри традиційних китайських музичних інструментів ліпи, ерху та гуцїнь. Тому у другій і

третій темах чуємо арпеджіато одночасно в партіях правої і лівої рук (як перебір струн на піпі), загальний м'який тембр звучання фактури, що нагадує гучність старо-давнього інструменту Сяо – китайської вертикальної флейти.

Пізніша творчість цього композитора, як і деяких інших, підтверджує пошук Цзян Веньє нових шляхів в історії китайської фортепіанної культури, пов'язаних із відмовою від «наслідуванням зарубіжних технік і форм, обробки національних наспівів за правилами європейської класичної гармонії, або народженням власної мелодики під впливом творчості європейських композиторів» на користь звернення до різних проявів національного фольклору [2, 89]. Завдяки цьому твори набувають національної своєрідності (тематики, змісту), стрункої та компактної форми, інтонаційної характерності, що дозволяє говорити про справжній розквіт композиторського мистецтва Китаю.

Прагнення до адаптації звучання давньої традиційної музики на народному інструменті гучжен можливостями фортепіано особливо виразно проявилось у фортепіанній Сонаті Цзян Веньє для династії північної Вей Гучжен «церемоніяльна музика» (1951, ор. 52). У ній «вільна» музична побудова, близька традиційній музиці. Відображення на фортепіано елементів техніки видобування звуків на гучжені – одна з перших подібних спроб у китайській фортепіанній музиці. Композитора привабили не тільки контрастні темброві можливості гучжена («яскраві, тьмяні, сильні та м'які»), а й багато способів звуковидобування на ньому. «Найпростіші з них можна позначити дієсловами «зачепити», «витирати», «підтримати»» [2, 93]. Так, у Вступі до першої частини Сонати «октави в мелодії зі звуків c2-c1-c2 асоціюються з «великим щипком» у техніці гри на гучжені, а штрихи *legato* і *non legato* можна порівняти із «зачепити» і «підтримати»» [2, 93].

Приклад 1. Соната оп. 52. І ч.
Вступ і початок головної теми – тт. 1-6.



Штрих *стакато* в акомпанементі лівої руки в головній партії асоціюється з прийомами гри «витирати» і «підтримати». Чіткий ритм у партії правої руки із виконавським прийомом «великий гачок» творять схвильований настрій.

Приклад 2. Соната оп. 52.
Приклад наслідування одного з прийомів гри на гучне, тт. 7-9.



Далі, у творі зустрічаються інші приклади наслідування прийомів гри на гучжені («гачок», «невеликий шипок», «дряпання» та ін.) у побічній партії, репризи, другій частині. Цікавим є також і використання ритмічних фігур, властивих народному танцю або імпровізаційним награванням у народній інструментальній музиці [3, 158].

Література:

1. Антошко М. Розвиток фортепіанного мистецтва у Китаю. *Вісник НАКККіМ*. 2020. № 1. С. 56–60.

2. Чен Менгжао. Фортепіанні сонати Цзян Венъє як втілення самобутнього стилю композитора. *Українська музика*. 2023. № 2 (45). С. 85–97.
3. Der-wei Wang D. In search of a genuine chinese sound: Jiang Wenye and modern chinese music. *Global Chinese Literature: Critical Essays*. 2010. Pp. 157–175.

УДК 78.03:780.616.432(477.83/.86):37

Наталія ЮЗЮК
(Львів, Україна)

ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ ДІЯЛЬНОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ ГАЛИЦЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ Д. ГЕРАСИМОВИЧ, Р. САВИЦЬКОГО, М. КРАВЦІВ-БАРАБАШ

Завдячуючи відкриттю у Львові в 1903 році Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка на чолі з директором Анатолем Вахнянином в Галичині почали формуватися перші покоління професійних музикантів-виконавців. Серед фундаторів інституту та педагогів були Станіслав Людкевич та Василь Барвінський. У 1930-х роках з'явилося ціле суз'я концертуючих піаністів, їхніх вихованців. Оскільки після війни багато з них змушені були жити і працювати за кордоном, на батьківщині про них нічого не було відомо, зокрема про Романа Савицького і Марту Кравців. Серед тих, хто залишився працювати у рідному місті, була піаністка і викладач Дарія Герасимович.

Дарія Герасимович (1908-1991) – українська піаністка, педагог, доцент Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Вчилася спочатку у ВМШ ім. М. Лисенка у В. Барвінського, потім у Вищому музичному інституті, з часом проходила стажування в школі виконавської майстерності у Вілема Курца (Прага), підвищувала кваліфікацію у Е. Штоєрмана у Вищій музичній школі (Краків). У повоєнний час доцент Д. Герасимович активно займалася педагогічною діяльністю на кафедрі фортепіано ЛДК ім. М. Лисенка, де викладала курс методики піаністам, керувала педагогічною практикою, завідувала відділом загального фортепіано, вела курс історії фортепіанного мистецт-