

УДК78.083.3(510)"19"
DOI 10.34064/khnum1-76.06

Ху Менюнь

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: 1228558205@qq.com
ORCID iD: 0009-0008-9098-3835

Капричіо китайських композиторів ХХ століття в контексті розвитку жанру

Порівняно з дослідженням жанру капричіо в європейському музичному мистецтві, питання його рецепції і трансформації в китайському академічному просторі залишається майже не вивченим. Новизна пропонованої роботи полягає в тому, що вона вперше комплексно звертається до феномена «китайського капричіо» як окремого художнього явища. Мета статті – визначити шляхи розвитку капричіо в китайському музичному, зокрема фортепіанному, мистецтві ХХ століття в контексті загальної картини існування жанру. Актуальність дослідження викликана процесом активного культурного обміну та глобалізації, в умовах якого китайські композитори все частіше звертаються до європейської жанрової спадщини, переосмислюючи її через призму власної багатовікової традиції; необхідністю вивчення природи капричіо як «відкритої форми», орієнтованої на імпровізаційність, візуальність і емоційну безпосередність, що робить його надзвичайно перспективним в аспекті пошуку нових засобів музичної виразності. Аналіз наявних джерел та музичних творів дозволяє стверджувати, що в Китаї капричіо не було механічно запозичено як готову жанрову форму: вона зазнала значної трансформації, перетворившись, з одного боку, на семантичний маркер, а з другого – на естетичний принцип, що органічно поєднується з національними музичними традиціями.

Ключові слова: капричіо; фортепіано; європейська інструментальна музика; китайські інструменти; національні традиції; трансформація жанру.

Постановка проблеми.

Жанр капричіо, своїм народженням зобов'язаний добі італійського Відродження, протягом століть залишається одним з найбільш виразних та одночасно невичерпних феноменів європейського мистецтва.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Унікальність і багатогранність капричіо полягає в тому, що цей жанр, будучи сформованим переважно в музичній сфері, одночасно знайшов яскраве втілення в образотворчому мистецтві, архітектурі та графіці, що робить його цінним об'єктом для міждисциплінарного дослідження. Етимологія його назви, 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 «точку перетину» з багатьма іншими жанрами, такими як фантазія, рапсодія, скерцо тощо, унаслідок чого є найбільш суперечливим жанром, «який постійно трансформується, перетворюється, переходить з однієї якості в іншу, при цьому залишається вільним, непередбачуваним за будовою, набуває нових форм та рис» (Чжан Тяньтянь, 2021: 2).

Актуальність 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 жанрової спадщини, переосмислюючи її через призму власної багатовікової традиції. По-друге, сама природа капричіо як «відкритої форми», орієнтованої на імпровізаційність, візуальність і емоційну безпосередність, робить його надзвичайно привабливим для художнього вираження в епоху пошуку нових засобів музичної виразності.

Останні дослідження і публікації за темою статті. 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 напрямів. Перший з них – дослідження, що аналізують і узагальнюють історичний розвиток жанру в музиці (Arel, 1972; Schwandt, 2001; Агішева, 2007; Сікорська, 2008). Важливого значення набуває термінологічний підхід до самого жанрового імені «капричіо» та диференціації його серед таких споріднених форм, як фантазія і річеркар (Arel, 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 належать до певного періоду (Bukofzer, 1947; ЧжанТяньтянь, 2021; Нікуліна, 2025), зокрема й у живописі (Wilton-Ely, 1978; Levey, 1994), виявляючи формальні і стилістичні атрибути «капризності». Навіть стислий огляд літератури свідчить про те, що жанр капричіо пройшов довгу багатовікову еволюцію – від імпровізаційних п'єс італійського Ренесансу до символу творчої свободи в музиці ХХІ століття. Його ключові риси – структурна гнучкість, емоційна безпосередність, віртуозність і часто програмність – зробили його універсальним носієм ідеї художньої «примхи».

На сьогодні, як свідчить аналіз наукових публікацій, прямих порівняльних досліджень, що систематично зіставляли б європейське капричіо з китайськими музичними аналогами, фактично не існує. Науковий дискурс розвивається в паралельних площинах: західні дослідження зосереджені на європейській традиції, тоді як у китайських енциклопедичних ресурсах *Baidu* представлено поняття *суйсянцю* – 随想曲 (*suíxiǎng qǔ*) (随想曲. [Capriccio], n.d. *Baidu.com*). Цей термін ретельно 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 унаочнює значну наукову лауну та визначає *актуальність і новизну* подальших досліджень, зокрема пропонованої роботи. Перспективними напрямками є порівняння типологічних моделей європейських капричіо зі структурою ключових китайських *суйсянцю*, розкриття виконавсько-технічного аспекту, – тобто яким чином технічні прийоми гри на китайських інструментах (*арху*, *піна*, *гуджен* та ін.) використовуються для відтворення віртуозності, імпровізаційності і 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 Вейчжун, 2011; Лао Ченвань, 2014).

Наукова новизна пропонованого дослідження полягає в перенесенні цієї універсальної категорії на ґрунт сучасної китайської музики. Якщо в європейській традиції капричіо є історично сформованим жанром з досить 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. Дослідження того, як китайські композитори інтерпретують ідею імпровізаційної свободи, сюжетності й формальної відкритості, властивих капричіо, відкриває нові перспективи для міжкультурного діалогу. Попри значний корпус досліджень, присвячених європейському капричіо, його рецепція і трансформація в музичній культурі Китаю залишається майже не вивченою. Наше дослідження вперше комплексно звертається до цієї проблеми, заповнюючи істотну прогалину в сучасному музикознавстві.

Мета статті – визначити шляхи розвитку капричіо в китайському музичному, зокрема фортепіанному, мистецтві ХХ століття в контексті загальної картини існування жанру.

Методологія дослідження. Для досягнення зазначеної мети в статті застосовуються *історико-генетичний, типологічний, жанрово-стильовий, компаративний, феноменологічний, інтерпретологічний* методи дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Як зазначає Е. Швандт у статті для «*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*», термін «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. У своїй основі капричіо завжди зберігало ідею свободи,

імпровізаційності й відходу від суворих канонів. На противагу строгим контрапунктичним формам, таким як мотет або ричеркар, ранні капричіо для органа та клавесина, створені композиторами К. Меруло та А. Капріолі, були справжньою «лабораторією» для експериментів з мелодією, гармонією і формою (Arel, 1972). Розквіт жанру в епоху Бароко пов'язаний з ім'ям видатного італійського органіста-віртуоза Дж. Фрескобальді, який у своїх «12 Капричіо для органа» (1624) сформував інструментальну форму капричіо, що поєднує в собі поліфонічну майстерність із фантазійною свободою (Bukofzer, 1947; Arel, 1972). У цей період капричіо остаточно відокремлюється від близьких за духом жанрів – фантазії і токати – хоча межі між ними часто залишалися досить умовними (Bukofzer, 1947). Важливим кроком у розвитку жанру стало набуття ним програмного характеру, що яскраво демонструє «Капричіо на від'їзд улюбленого брата» Й. С. Баха. У цьому творі 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 один 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 й емоційної безпосередності. Незважаючи на те, що це 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 із 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 застосовуваною в руслі переконань про розумність Буття, гармонійність людської природи, єдність *emotio* та *ratio* – основних ідей класицизму» (Агішева, 2007: 143). Проте найбільший розквіт і радикальну трансформацію жанр капричіо 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 нестримної 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 розкривається через складність і експресію (Seidl, 2011). З другого боку, капричіо виявляє стихію блискучої віртуозності великих концертних творів («Блискуче капричіо» для фортепіано з оркестром Ф. Мендельсона (1832), «Інтродукція і рондо-капричіозо» для скрипки з оркестром К. Сен-Санса (1886)), а також набуває яскраво вираженого національно-живописного забарвлення («Італійське капричіо» для оркестру П. Чайковського (1880), «Арабське капричіо» К. Сен-Санса (1887) для флейти, гобоя, кларнета і фортепіано), що перетворюють жанр на барвисту звукову картину, де «примха» проявляється у вільному коментуванні фольклорних тем.

У ХХ столітті жанр капричіо набуває нових форм і нового життя, перетворюючись на стилістичний принцип (Walsh, 2006). Назва «капричіо» перестає бути стійким жанровим терміном, але притаманна жанру стилістика – «примхливість», ексцентричність, непередбачуваність – стає структурним принципом модерністської

музики. У неокласицизмі «капризність» перетворюється на одну з центральних категорій музичного мислення, символізуючи свободу авторської волі та експеримент. «Капричіо» для фортепіано з оркестром І. Стравінського втрачає усталене жанрове значення, 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, принцип колажності та моторність ритмів. Сучасні композитори іноді поверталися до назви «Капричіо» як натяку на «лабораторію» вільної фантазії, де можна «пограти стилями», у результаті чого жанрова назва «капричіо» стала метафоричним «маркером» свободи, а не строгою формою.

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 та форми, які у XX столітті отримали «новий звуковий вигляд за рахунок різноманітного перетворення народної традиції» (Хуан Чжулін, 2009: 12). Це «перетворення» пропонує дослідникам широке і плідне поле діяльності. Історичні витоки старовинних музичних жанрів китайської традиційної музики полягають, з одного боку, в імпровізаційній практиці музикування на струнних інструментах *цин* та *гуцин*, з другого – у розвитку народно-пісенної і танцювальної творчості. 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, у традиції сольних інструментальних імпровізацій та в практиці варіювання мелодій. У сучасному китайському музичному мистецтві ознаки капричіозності можна знайти в таких явищах, як *гуоюе* – 国乐 (*guoyue*), «китайська традиційна музика» (国乐. [guó yuè], n.d. *Baidu.com*) та *чжонгуо фен* – 中国风 (*Zhōngguó fēng*), «китайський

стиль» (中国风. [Zhōngguó fēng], n.d. *Baidu.com*), де поєднуються традиційна мелодика та сучасні аранжувальні прийоми, що часто надає музиці характеру фантазійності й декоративної виразності.

У китайському музикознавстві для позначення творів, близьких до європейських капричіо, рапсодій та фантазій, найчастіше використовують термін *суйсянцю* – 随想曲 (*suíxiǎng qǔ*) (随想曲. [Capriccio], n.d. *Baidu.com*), який за своїм визначенням майже точно відтворює європейське визначення капричіо. Буквальний переклад складових *суйсянцю* означає: 随 (*suí*) – «слідувати, супроводжувати, бути вільним»; 想 (*xiǎng*) – «думка, ідея, роздум»; 曲 (*qǔ*) – «мелодія, пісня, музична п'єса». Разом ці поняття можна трактувати так: «плавна мелодія-думка», «вільна музична фантазія» або «імпровізаційна п'єса» – музичний жанр вільної форми, що надає композитору велику свободу, фантазію, необмеженість у виборі тематизму, форми, всередині якої можуть бути несподівані переходи (там само). У музичному контексті це визначення найближче до європейських термінів «капричіо» (*capriccio*) та «фантазія» (*fantasia*). Другий термін, *куансянцзі*, – 狂想曲 (*kuángxiǎngqǔ*) – «бурхлива, нестямна мелодія-думка», виступає як аналог європейського поняття *рапсодія* (*rhapsody*) (狂想曲. [Rhapsody], n.d. *Baidu.com*). Це визначення також часто перекладають як «фантазія» або «каприс».

У сучасній китайській композиторській практиці *суйсянцю* зазвичай використовується для поєднання вільної, фантазійної форми з мелодіями та ритмами китайського фольклору. На відміну від сонати або фуґи, цей жанр не має суворо фіксованої структури. Композитори керуються власною фантазією, тому їхні 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. Отже, ключовими ознаками жанрової стилістики *суйсянцю*

виступають: вільна форма, імпровізаційність, наявність емоційних контрастів між розділами, програмність, національний колорит.

Найбільш яскраві приклади асиміляції принципів капричіо простежуються не в творах під західною назвою, а в композиціях, позначених як *суйсянцю* (随想曲). Попри те, що в наукових оглядах такі твори рідко аналізуються саме через призму жанру європейського капричіо (Ван Цзяньмін, 2014: 30), їхня стилістика – експресивність, технічна складність, вільне трактування форми – робить їх найбільш точним втіленням «капризного» духу в китайському академічному мистецтві. Таким твором є «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*¹ зі вступу, п'яти різнохарактерних частин та коди є типовою циклічною формою, що відбиває особливості стилю оперних мелодій (Чень Юлінь, 2025), демонструє вільну структуру побудови, що «повною мірою розкриває виразну силу ерху з погляду розуміння і емоцій, закладених музикою» (там само).

У «Рапсодії» органічно віддзеркалені виразні особливості опери Циньцян із її багатомелодійністю, а також зберігається специфічне чергування рухливих і повільних епізодів. Ладогармонічним підґрунтям мелодики є семитоновий звукоряд на основі пентатонного ладу північно-західного регіону Китаю. Мелодія прикрашена характерною для оперного вокального стилю мелізматикою та глісандо, «переливчастими» змінами «гіркого» (з підвищеним четвертим щаблем) та «радісного» ладу (знижений сьомий щабель) протягом усього твору. Структуру «Рапсодії» можна подати таким чином: «вступ – повільна частина – швидка частина – менш швидка частина – віртуозна каденція – фінал»). Вона демонструє вражаючу подібність до формальної логіки романтичного капричіо: контрастні розділи, наявність вірту-

¹ Пізніше композицію переклали для ерху. У 2010 році також з'явилася хорова версія твору – «Циньцянська рапсодія на тему Да Цинь Чуань» на слова Ши Гана (Чень Юлінь, 2025).

озної каденції, що імітує імпровізацію, загальна свобода у поводженні з музичним часом. Це свідчить про те, що китайські композитори відтворили сам структурний архетип жанру, наповнивши його національною ладоінтонаційністю.

Подібний підхід можна також спостерігати, наприклад, у творчості відомого сучасного композитора Ван Цзяньміна (王建民), чий досягнення у сфері китайської інструментальної музики сьогодні вельми відомі. Зокрема, п'ять його Рапсодій для *ерху*, що створювалися з 1988 по 2019 роки, «незмінно привертають увагу виконавців на *ерху* 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 Вейчжун, 2011: 47), які викладені в літературному пам'ятнику «Бесіди і судження» («论语» – «Луен Юй») (там само).

Цей 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 *ерху* «залишатися вірними своїй суті, попри численні зміни», що стало вагомою причиною оновлення та «процвітання циклу рапсодій» (там само), які швидко завоювали визнання виконавців, слухачів та музичних критиків. Ці п'єси вирізняються унікальною музичною мовою на основі китайської мелодики, віртуозною свободою і технікою виконання на традиційному китайському інструменті, що поєднуються із західними композиційними принципами.

У китайській музиці існують також зразки капричію 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 назвемо концерт для фортепіано з оркестром «*Yunnan Capriccio*» (2006) Чен Мучена. Твір пов'язаний з фольклором провінції Юннань, що надає музиці особливого колориту й характерності,

містить вільні переходи, темпові коливання, мелодичні 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 західних канонів, але який ґрунтується на вільній імпровізаційній основі. Ця композиція виявилася дуже популярною в різних перекладеннях, найбільш відомою з яких стала «*Western China Capriccio Huang*» для ансамблю традиційних китайських інструментів (Zhengyu & Zhou Wang). Цю тему продовжує сольна композиція для гуджена «*Capriccio in the Western Regions*» (1996) Ван Цзяньміна, основана на музиці Сіньцзяну, де використовуються сучасні композиторські прийоми, складний ритм, різноманітна динаміка та емоційні контрасти. Перелічені композиції для різного складу інструментів, безсумнівно, успадковують програмність і національно-живописний характер, властивий оркестровим капричіо ХІХ століття. Однак їхня структура часто більш описова та сюїтна, ніж каприсна у власному значенні; акцент зміщений на створення звукового образу регіону (Юннані, Західного Китаю), а не на демонстрацію індивідуальної віртуозності соліста чи раптові формальні контрасти.

У китайській фортепіанній музиці також є твори із жанровим ім'ям «капричіо»: бачимо їх у творчості таких митців, як Сан Тонг, Го Цзужун, Чу Ванху, Цзо Хуаньюань, Ян Шуанчжі, Ван Цзяньчжун та ін. *Капричіо для фортепіано*, створене в 1960 році видатним китайським теоретиком і композитором Сан Тонгом, стало першим подібним зразком, в якому поєдналися сучасні надбання та китайська національна музична мова. Структура композиції більше нагадує сонатну форму, на відміну від найбільш уживаної тричастинної форми каприсів. Однак різноманітний тематичний матеріал не має чітких тональних співвідношень, завдяки вільному трактуванню він не вкладається у традиційну сонатну схему. Акордова фактура основана на пентатоновій гармонії, що має взаємозворотність вертикалі та горизонталі. 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 тричастинності: перша частина – тема і перша варіація, середня частина – друга і третя варіації, реприза – четверта варіація.

У 1978 році композитор Чу Ванхуа написав *«Сіньцзянське капричіо»*, основане на народних мелодіях і традиціях інструментальної народної музики. Цей твір так само, як і інші композиції митця, яскраво підкреслює імпровізаційний характер його композиторського мислення. Композитор часто подорожував до віддалених районів Китаю, щоб зібрати оригінальні народні пісні й танці. Потім він поєднав ці народні елементи із західними композиційними прийомами у своїх фортепіанних творах. У Капричіо втілено автентичну атмосферу місцевого регіону Сіньцзян: його природний простір, народні пісні, ритми уйгурських танців, елементи темброво-інтонаційної та гармонічної виразності, побудовані на синтезі китайської й арабської культур. Чу Ванхуа значною мірою реалізував виражальні можливості фортепіано як багатоголосного, різнотембрового інструмента і яскраво відобразив цю якість у багатоскладовій фактурі *«Сіньцзянського капричіо»*. Композитор віддав перевагу цьому жанру через його відносно вільну структуру, яка залишає виконавцям простір для самовираження та втілення їх багатой уяви.

Серед *«Капричіо»*, що з'явилися у XXI столітті, назвемо твір відомого китайського композитора і піаніста Ван Цзяньчжуна, автора багатьох дуже популярних у Китаї творів. *«Капричіо»* (2012), написане на замовлення VI Шанхайського міжнародного молодіжного конкурсу піаністів, стало останнім твором митця. На відміну від попередніх авторів, Ван Цзяньчжун фактично 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 в досягненні високої єдності художньої, технічної та естетичної якостей. Твір написаний у вільній сонатній формі, де елементи китайської народної музики інтегровані із західноєвропейськими техніками письма. Сам композитор в одному з інтерв'ю зазначив, що «творчість повинна зберігати національний стиль, національну мову, ... китайський колорит, атмосфера, характеристика звуковисотності, художній образ тощо можуть бути відображені у відносно нових методах» (цит за: Чжен Яо, 2020: 151).

Висновки.

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 у цьому жанрі продемонстрували вражаючі результати розвитку інструментальної техніки, підкреслюючи «характер» інструмента й можливості виконавця. У живописі до жанру капричіо можна віднести полотна, де закарбовані фантазійні архітектурні або пейзажні образи, де в одній композиції поєднані реальні та вигадані елементи: будівлі, античні руїни, міста та інше, заради декоративного або поетичного ефекту, створенню певного настрою. Подібно до музичного капричіо, тут також панує свобода уяви, «капризність», не скута топографічною достовірністю. Таким чином, жанр капричіо в живописі та музиці розвивався паралельно, але в різних формах: у звуці – як вільна імпровізація та віртуозність, у зображенні – як уявна композиція та гра архітектурних мотивів. Хоча до XX століття капричіо майже втратило значення «стійкого» жанру, сама його поетика – свобода, химерність, контрастність, імпровізаційність, віртуозність –

стала внутрішнім принципом багатьох музичних напрямів і «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. Зазнавши значної трансформації, вона перетворилась, з одного боку, на семантичний маркер, з іншого – на естетичний принцип, суголосний національним музичним традиціям. На основі аналізу творів Ван Цзяньміна, Чен Мучена, Лі Веньпіна, Сан Тонга, Го Цзужуна, Чу Ванхуа, Цзо Хуаньюаня, Ян Шуанчжі, Ван Цзяньчжуна та інших китайських митців можна простежити, яким чином поетика капричної 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» європейських форм капричіо зустрічається нечасто, китайська композиторська школа активно розвиває жанри, близькі до нього, зокрема, *суйсянцю* (隨想曲 – капричіо / фантазія) та *куансянті* (狂想曲 – рапсодія). Ці музичні жанри за своїми характеристиками (свобода, фантазійність, імпровізаційність) можна вважати найбільш відповідними «аналогами» європейського капричіо.

Суйсянцю і *куансянті* є ключовими жанрами для розуміння того, як китайська композиторська школа асимілювала та «пристосувала» європейську жанрову модель до втілення ідеї вільної, фантазійної інструментальної форми в 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. Такі твори, як «*Yunnan Capriccio*» Чен Мучена,

«Синьцзянське капричіо» Чу Ванхуа та ін., демонструють синтез принципів вільної, «капризної» форми з яскраво вираженим національним колоритом, що проявляється у використанні народних мелодій, ритміки в межах специфічної ладотональної системи. Таким чином, капричіо виступає не як жорстка структурна схема, а як пластичний метод, що дозволяє поєднувати західну композиційну техніку з китайськими національними музичними елементами.

Для сучасних виконавців дослідження жанру капричіо видається важливим через низку причин. Для музикантів, що спеціалізуються на європейському репертуарі, розуміння еволюції капричіо дозволяє глибше проникнути в логіку вільної форми, опанувати мистецтво імпровізаційного стилю та віртуозного вираження, закладені ще у творах Дж. Фрескобальді та Н. Паганіні. Для виконавців на традиційних китайських інструментах, наприклад *ерху*, звернення до творів у жанрі *суйсянцю* і *куансянті* відкриває нові технічні та художні горизонти національної культури. Ці твори часто вимагають віртуозного володіння інструментом, розширеного тембрового діапазону, складної артикуляції та вміння інтерпретувати фольклорний матеріал в академічному творі, що є ключовим для розвитку сучасного виконавського мистецтва. **Перспективою** дослідження теми може стати більш детальний аналіз фортепіанних «Капричіо» з творчого доробку китайських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Агішева, К. (2007). Історичні аспекти вивчення жанру капричіо. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 20, 135–144.
- Нікуліна, М. (2025). Каприси для скрипки соло українських композиторів XXI століття у контексті розвитку жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 90(2), 78–84. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-11>
- Сікорська, І. (2008). Капричіо. У кн. *Українська музична енциклопедія*, Т. 2, сс. 324–325. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України.
- Тимофєєва, К. (2021). Особливості трактування жанру капрису у фортепіанній творчості Ф. Мендельсона. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 96–110. DOI: 10.34064/khnum1-60.05

- Хуан Чжулін. (2009). *Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- 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.
- Apel, W. (1972). *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company.
- Levey, Michael. (1994). *Painting in Eighteenth-Century Venice*. New Haven: Yale University Press.
- Marshall, R. L. (1972). *The Compositional Process of J. S. Bach*. Princeton: Princeton University Press.
- Schwandt, Erich. (2001). Capriccio(i). In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (Ed. By S. Sadie). Oxford: Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04867>; <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004867>
- Seidl, E. M. (2011). *Der Virtuose in seinem Wirkungsfeld in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Mit einer Fallstudie zum Geigenvirtuosen Niccolò Paganini*. (Masterarbeit). Karl-Franzens-Universität Graz. Graz.
- Walsh, S. (2006). *Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934–1971*. New York: Knopf.
- Wilton-Ely, John. (1978). *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London: Thames & Hudson.
- 中国风. [Zhōngguó fēng] [Китайський стиль] (б. р.). У: *Baidu.com*. <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. Пекін: Всесвітня книгарня].
- 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. 福建师范大学艺. [Чжоу Сян. (2018). *Короткий аналіз використання Цзінг Ге у фортепіанному творі Го Цзужуна «Капричіо»*. (Магістерська дисертація). Фуцзяньський педагогічний університет. Фучжоу].
- 国乐. [guó yuè] [Китайська традиційна музика] (б. р.). У: *Baidu.com*. <https://baike.baidu.com/item/%E5%9B%BD%E4%B9%90/2111769>

- 张卫中. (2011). 《论语》. 浙江 : 浙江教育出版社. [Чжан Вейчжун. (2011). «Луен Юй». Чжечжян: Освіта].
- 朱良志著. (2006). 中国美学十五讲. 北京大学出版社. [Чжу Лянчжи. (2006). *П'ятнадцять лекцій з китайської естетики*. Пекін: Видавництво Пекінського університету].
- 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 ерху» Ван Цзяньміна] *Huayin.net*. <https://www.huain.com/article/erhu/2023/1212/2421.html>
- 狂想曲 [Rhapsody] [Рапсодія] (б. р.). У: *Baidu.com*. <https://baike.baidu.com/item/%E7%8B%82%E6%83%B3%E6%9B%B2/7148493>
- 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 ерху. *Народна музика*, 3, 29–32].
- 郑尧. (2020). 王建中《随想曲》民族化创作思维解析. 《岳嗣球》, 6, 146–152. [Чжен Яо. (2020). Аналіз національного творчого мислення у творі Ван Цзяньчжуна «Капричіо». *«Юе Сіцю»*, 6, 146–152].
- 陈郁林. (2025). 二胡曲《秦腔主题随想曲》的音乐分析. 华音网 [Чень Юлінь. (2025). Музичний аналіз п'єси для ерху «Рапсодія на тему опери Циньцян»]. *Huayin.net*. <https://www.huain.com/article/erhu/2025/0307/3139.html>.
- 随想曲 [Capriccio] [Капричіо] (б. р.). У: *Baidu.com*. <https://baike.baidu.com/item/%E9%9A%8F%E6%83%B3%E6%9B%B2/508810>

REFERENCES

- Agisheva, K. (2007). Historical aspects of the study of the capriccio genre. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of education*, 20, 135–144 [in Ukrainian].
- Apel, W. (1972). *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press [in English].
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company [in English].
- Capriccio (n. d.). In *Baidu.com*. <https://baike.baidu.com/item/%E9%9A%8F%E6%83%B3%E6%9B%B2/508810> [in Chinese].
- Chen Yulin. (2025). Musical analysis of the Erhu piece “Rhapsody on a Theme of the Qingqiang Opera”. *Huayin.net*. <https://www.huain.com/article/erhu/2025/0307/3139.html> [in Chinese].

- Chinese style. (n. d.). In *Baidu.com*. <https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E9%A3%8E/24529> [in Chinese].
- Chinese traditional music. (n. d.). In *Baidu.com*. <https://baike.baidu.com/item/%E5%9B%BD%E4%B9%90/2111769> [in Chinese].
- Huang Zhulin. (2009). *Ways of development of children's piano music in China*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Lao Chengwan. (2014). *Philosophical Aesthetics and Ancient Chinese Teachings*. Beijing: World Book Publishing Company [in Chinese].
- Levey, Michael. (1994). *Painting in Eighteenth-Century Venice*. New Haven: Yale University Press [in English].
- Li Chuanxing. (2023). A Review of Research on Wang Jianming's "Rhapsody on the Arhu". Huain.net. <https://www.huain.com/article/erhu/2023/1212/2421.html> [in Chinese].
- Marshall, R. L. (1972). *The Compositional Process of J. S. Bach*. Princeton: Princeton University Press [in English].
- Nikulina, M. (2025). Caprices for solo violin by Ukrainian composers of the 21st century in the context of the development of the genre. *Current Issues of the Humanities*, 90(2), 78–84. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-11> [in Ukrainian].
- Rhapsody. (n. d.). In *Baidu.com*. <https://baike.baidu.com/item/%E7%8B%82%E6%83%B3%E6%9B%B2/7148493> [in Chinese].
- Schwandt, Erich. (2001). Capriccio(i). In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (Ed. by S. Sadie). Oxford: Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04867>; <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004867> [in English].
- Seidl, E. M. (2011). *Der Virtuose in seinem Wirkungsfeld in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Mit einer Fallstudie zum Geigenvirtuosen Niccolò Paganini [The Virtuoso in His Sphere of Influence in the First Half of the 19th Century: A Case Study of the Violin Virtuoso Niccolò Paganini]*. (Master's thesis). Karl-Franzens-Universität Graz. Graz [in German].
- Sikorska, I. (2008). Capriccio. In *Ukrainian musical encyclopedia*, vol. 2, pp. 324–325. Kyiv: Institute of Encyclopedic Researches of NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Timofeieva, K. (2021). Peculiarities of the interpretation of the capriccio genre in the piano works of F. Mendelssohn. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy &*

- Theory and Practice of Education*, 60, 96–110. DOI 10.34064/khnum1-60.05 [in Ukrainian].
- Walsh, S. (2006). *Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934–1971*. New York: Knopf [in English].
- Wang Jianming. (2014). Creating a new national style and expressing Chinese feelings – a review and reflections on the creation of the first Rhapsody for arhu. *Folk Music*, 3, 29–32 [in Chinese].
- Wilton-Ely, John. (1978). *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London: Thames & Hudson [in English].
- Zhang Tientyan. (2016). Capriccio as a concept and phenomenon. *Musical Art and Culture*, 23, 389–399. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2016-23-389-399> [in Ukrainian].
- Zhang Tientyan. (2021). *Genre evolution of instrumental capriccio: from G. Frescobaldi to F. Mendelssohn*. (PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Zhang Weizhong. (2011). “Luen Yu”. Zhejiang: Zhejiang Education Press [in Chinese].
- Zheng Yao. (2020). An Analysis of National Creative Thinking in Wang Jianzhong “Capriccio”, *Yue Xiqiu*, 6, 146–152 [in Chinese].
- Zhou Xiang. (2018). *A Brief Analysis of the Use of Jin Ge in Guo Zuzhong’s Piano Work “Capriccio”*. (Master’s thesis). Fujian Normal University [in Chinese].
- Zhu Liangzhi. (2006). *Fifteen Lectures on Chinese Aesthetics*. Peking University Press [in Chinese].

Hu Mengyun

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 1228558205@qq.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-9098-3835>

Capriccio of Chinese composers of the 20th century in the context of the development of the genre

Statement of the problem. *Compared to the research on the capriccio genre in European musical art, the issue of its reception and transformation in the Chinese academic space remains almost unexplored. The relevance of researching the capriccio genre in the context of contemporary Chinese music is determined by: the*

process of active cultural exchange and globalization, within which Chinese composers are increasingly turning to the European genre heritage, reinterpreting it through the prism of their own centuries-old tradition; the need to study the nature of the capriccio as an “open form”, oriented towards improvisation, visuality, and emotional immediacy, which makes it highly promising in the search for new means of musical expression.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to identify the paths of development of the capriccio in Chinese musical, particularly piano, art of the 20th century within the context of the overall picture of the genre's existence. Such methods as historical-genetic, typological, genre-stylistic, comparative, phenomenological, and interpretative ones were used to reveal the theme. Despite the significant number of studies of the European capriccio genre, its reception and transformation in the musical culture of China remains almost unstudied. Today, as the analysis of scientific publications shows, direct comparative studies that would systematically compare the European capriccio with Chinese musical analogues practically do not exist. . The novelty of this work lies in the fact that it comprehensively addresses the phenomenon of the “Chinese capriccio” as a separate artistic phenomenon.*

Research results. *The capriccio genre, with its deep European roots, finds its reflection and acquires new vital forms in the works of contemporary Chinese composers. An analysis of available sources and musical works allows us to assert that in China, the capriccio was not mechanically borrowed as a ready-made genre form but underwent significant transformation, turning on the one hand into a semantic marker, and on the other – into an aesthetic principle that organically combines with national musical traditions.*

Conclusion. *Based on the analysis of works by Wang Jianming, Chen Musheng, Li Wenping, Sang Tong, Guo Zurong, Chu Wanghua, Yang Shuangzhi, Wang Jianzhong, and others, it is possible to trace how the poetics of “capricious” freedom and improvisation integrate into the Chinese cultural context, creating a unique artistic synthesis relevant both to musicological discourse and to contemporary performance practice.*

Keywords: *capriccio; European instrumental music; piano; Chinese instruments; national traditions; genre transformation.*

*Стаття надійшла до редакції 8.07.2025,
рекомендована до друку 15.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*