

УДК 780.641/.642.071.1(510)(092)

DOI 10.34064/khnum2-35.14

Ван Юцзе

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 979917323@qq.com_

ORCID iD: 0000-0002-3987-2282

Шляхи оновлення жанрового амплуа флейти в творчості Джин Та (на прикладі Сонати ор. 3 № 1)

На матеріалі творчості видатного сучасного флейтиста і композитора Джин Та аналізуються шляхи трансформації флейтового мистецтва в Китаї у XX–XXI століттях. Визначаються жанрово-стильові парадигми творчості Джин Та, що розглядаються в контексті глобальних трансформаційних процесів у сучасній флейтовій музиці. Новизна розвідки пов'язана з комплексним підходом до аналізу флейтової Сонати ор. 3 № 1 Джин Та для флейти і фортепіано з огляду на позиції виконавсько-композиторського стилю автора та формулювання нової парадигми флейтової музики XXI століття. Залучено жанровий, стильовий, системний методи дослідження. Сформульовано висновки, а саме: 1) перші оригінальні композиції для європейської флейти наслідують образність (зокрема, пасторальну) та виконавські прийоми (дихання) китайської флейти; 2) двома основними періодами взаємопроникнення китайських і європейських традицій музикування на флейті є 1930 роки та період від 1976 року, коли сформувалась жанрово-стильова парадигма творів для флейти китайських композиторів, яка розвивається і сьогодні; 3) вибір жанрів у творчості китайських композиторів схиляється у бік мініатюри (соло, із фортепіано), сюїти мініатюр, також – поеми, капричіо, ансамблів, перекладень тощо (великих жанрів налічується небагато); 4) шляхи оновлення традиційного амплуа флейти у Сонаті ор. 3 № 1 Джин Та – першому прикладі цього жанру в китайській композиторській творчості – пов'язані з поєднанням елементів західноєвропейської музики (алюзія на Флейтову сонату Ф. Пуленка) та компонентів латиноамериканського джазу (I та III частини), таких як анакруза, синкопування, вальс, імпровізація та ін. Підкреслено, що жанр сонати (новий у творчості для флейти китайських композиторів) уможливорює стильову багатовимірність, яка впливатиме на флейтове амплуа сучасного інструмента.

***Ключові слова:** флейта; амплуа інструмента; творчість Джин Та; соната для флейти; жанри флейтової музики; стилістика; інтерпретація жанрового канону; стильова взаємодія.*

Постановка проблеми.

Композитор, флейтист і педагог Джин Та (Jin Ta, нар. 1972 р.) – одна з найбільш помітних особистостей музичного мистецтва сучасного Китаю. На сьогодні він є головним флейтистом Сінгапурського симфонічного оркестру та професором флейти у Шанхайській консерваторії. Він навчався як в Пекіні, так й в Мічіганському університеті, у Бостоні, в Музичній консерваторії Нової Англії, отже, можна впевнено сказати, що в його творчості синтезовано найкращі традиції Сходу і Заходу. Джин Та активно виступає, гастролує, викладає, виховуючи нове покоління музикантів протягом вже 20 років. Все це дозволило йому влітку 2019 року ініціювати проведення першого фестивалю флейти в Китаї (м. Циндао) та успішно організувати й провести перший і другий Зимові фестивалі (м. Сямень). Увесь творчий шлях музиканта підкорений доволі амбітній меті – заснувати потужну китайську флейтову школу та розвивати її, щоб вона стала не менш відомою, ніж італійська спільнота флейтистів у ХІХ столітті та французька флейтова школа на початку ХХ-го.

Поза сумнівом, як виконавець Джин Та входить до плеяди найкращих флейтистів світу. Його організаторська, викладацька та педагогічна діяльність не заважає йому писати й композиторські твори, перші з яких з'явилися, до речі, ще в ранньому віці. Попри те, що він не вважає себе професійним композитором і є автором невеликого корпусу опусів, однак він невпинно розвивається, і всі його твори затребувані молодими музикантами, звучать у процесі навчання, в медіа і на концертах. Наведені факти підтверджують, що тема цієї статті наразі набуває **актуальності**, аспекти якої пов'язані з:

(1) великою зацікавленістю творчістю композиторів і виконавців КНР в мистецьких колах світу;

(2) необхідністю проаналізувати творчість відомого музиканта та обґрунтувати засади його композиторсько-виконавського стилю;

(3) необхідністю осмислення шляхів міжстильової взаємодії у глобалізаційних процесах сучасного музичного мистецтва.

Останні дослідження і публікації. Творчість Джин Та вже привернула певну увагу з боку музикознавців. Так, найбільш цікавим є дослідження Юанчжу Чена (Yuanzhu Chen, 2022), в якому міститься доволі детальний аналіз двох флейтових сонат, а також інтерв'ю з композитором (китайською та, в адаптації, англійською), що дає змогу «почути» авторський голос та рефлексії музиканта щодо власної діяльності, мрій та планів. Флейтове мистецтво Китаю як вимір міжкультурного діалогу докладно аналізує Лі Ян (2024). Його дисертація містить аналітичні описи багатьох творів для флейти, зокрема сонатного жанру; автору належить розробка концепції «китайського флейтового програмного інструменталізму», під яким розуміється «єдність композиторської і виконавської інтерпретації викладеного у програмі (програмній назві) змісту музичного твору» на основі притаманної інструменту «системи образно-технічних властивостей» (Лі Ян, 2024: 95). Вивчаючи шляхи розвитку флейтового мистецтва Китаю, Лі Ян залучає до позначення першої чверті ХХІ століття вираз «доба флейтового універсалізму», «оскільки композиторська творчість для “китайської флейти” набуває можливості розкриття національної багатозмістовності, завдяки оволодінню усіма засадами технічної досконалості (майстерності)» (Лі Ян, 2024: 80). Взагалі, питання стильового діалогу щодо китайської музики є достатньо актуальним, й не лише у творах для флейти. Так, Лі Хуасінь (2023) присвячує дисертацію європейським впливам на фортепіанну творчість, а О. Бутман (Boatman, 2016) вдається до опису становлення американської флейтової школи й, зокрема, участі у цих процесах композиторів КНР. До теми нашої статті, без сумніву, дотичні загальні праці, важливі для вивчення флейтового мистецтва, зокрема, енциклопедичне дослідження флейти А. Пауела (Powell, 2002), ґрунтовна дисертація Д. Б. Фер (Fair, 2003) та стаття П. Жиру (Giroux, 1953), присвячені американській флейтовій школі, дисертація Ш. Сміт (Smith, 2012), яка розглядає сучасні флейтові концерти американських авторів. Китайському флейтовому мистецтву присвячена стаття А. Трешера (Thrasher, 1978), який аналізує залучення

поперечної флейти до творчості китайських композиторів. Чаньїн Чеї (Changning Chai, 2013) скеровує увагу на специфіку стилю китайської бамбукової флейти *dizi* та залучення цього традиційного інструмента представниками музичної культури другої половини XX століття. Спираючись на названі наукові джерела, а також власний досвід опанування творів Джин Та для флейти, в межах цієї розвідки спробуємо визначити основні інноваційні риси опусів, що демонструють шляхи пошуків у новітній історії флейтової композиції та виконавства.

Мета дослідження – обґрунтування жанрово-стильової парадигми творчості Джин Та в контексті глобальних трансформаційних процесів розвитку сучасного світового флейтового мистецтва.

Його **новизна** пов'язана з комплексним підходом до аналізу флейтової Сонати *op. 3 № 1* Джин Та з огляду на позиції виконавсько-композиторського стилю автора й тенденції розвитку флейтової музики XXI століття.

Методологія дослідження. У розвідці залучено декілька основних дослідницьких методів, найважливішими з яких є *жанровий, стильовий та системний*.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Слід враховувати, що історія західної флейти в Китаї не дуже довга. Важливим для неї став 1951 рік, коли китайський флейтист, диригент і педагог Хань Чжунцзе (1920–2018) виконав твір «Флейта пастуха» (牧童短笛) на Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Берліні, після чого флейта західного зразку привернула більшу увагу в Китаї. До середини ж XX століття спостерігається постійний процес перетину східної та західної культур, що увиразнюється і у творчих настановах китайських композиторів. Ближче до другої половини 1930 років все більше композиторів починають писати музику для західних інструментів, залучаючи різні елементи китайської народної традиції (зокрема, Ма Сіцун (1912–1987) в «Ностальгічній пісні» (思乡曲) для скрипки та фортепіано, Цзян Веньє (1910–1983) в оркестровій п'єсі «Танець формози», яка отримала міжнародне визнання в 1936 році⁹). Це був час, коли китайські композитори

⁹ Після виконання на літніх Олімпійських іграх у Берліні.

експериментували, намагаючись інтерпретувати китайську музику за допомогою західних інструментів.

Після етапу певної стагнації (1949–1976), 1980 роки стали періодом важливих трансформаційних процесів у китайській культурі, які тривають й дотепер: у сучасному музичному просторі зростає кількість китайських композиторів, які реформують традиційні композиційні техніки, й це не обмежується використанням пентатоніки.

Музика для західної флейти була не лише адаптована з інших інструментів, натомість з'явилося багато творів, спеціально написаних для флейти. Наприклад, «Сувенір» (回忆, 1986) Чень Цігана (нар. 1951), «Поема для танцюристів» (舞诗, 1981) Хуан Аньлуня (нар. 1949), «Дош 18» (雨, 2004) Сюй Чжаньхая (нар. 1945), «Да Цзін» (大净) (2000) Чжао Цзіпіна (нар. 1945), «Квіти з морем» (1983) Ван Мін (1934–1997) та «Золота флейта» (金笛, 1997) Чень І. Композитори продемонстрували зрілість та самобутність у поєднанні китайського і західного матеріалу. Крім того, застосовувались розширені техніки, такі як мовне тремоло, гармоніки та клацання клапанів, щоб збагатити техніку виконавців та подарувати аудиторії особливі слухові ефекти.

Отже, «що змусило китайських композиторів зацікавитися створенням музики для флейти?», – таке питання ставить Юанжу Чен і зазначає далі, що витончений тональний колір флейти з його широким діапазоном ідеально відповідає «естетиці контексту, якого шукає китайська музика» (Yuanzhu Chen, 2022: 9–10). Так, в Китаї поширена бамбукова флейта, із досить яскравим та пронизливим тембром, який відрізняється від тембру західної флейти, що здатна відтворювати ніжне і м'яке звучання. Автор вважає, що це одна з причин, чому з 1980 років з'являється все більше творів китайських композиторів для флейти (там само: 10). У 2008 році флейтист Фан Дінхао об'єднав, адаптував і опублікував дев'ять традиційних композицій для китайської флейти, у тому числі одну, створену ним самим, у збірку, привертаючи увагу як до етнічного аспекту китайської музики, так і до технічно складних аспектів гри на флейті у власній адаптації, таким чином встановивши «новий стандарт китайської музики для західної флейти» (там само).

З точки зору жанру, порівняно зі світовим контекстом, у китайській флейтовій музиці переважають мініатюри, й дослідник Лі Ян (2024: 78) вважає цю жанрову позицію «домінуючою». Мініатюри для флейти, зазвичай, є програмними та наслідують пасторальну семантику («Флейта та барабан на вечірньому сонці» Тан Мицзі для флейти і барабана; «Сонячні промені на горі Тяньшань» Хуан Хувей для флейти і фортепіано; «Ніч квітів» Ян Сяочжун та ін.), хоча зустрічаються й ліричні, героїчні та інші твори. Важливими для розуміння динаміки розвитку китайської музики для флейти є також сольні флейтові фрагменти симфонічних творів, де семантика інструменту є більш різноманітною, часто – із впливом романтичної програмності¹⁰, та ансамблеві композиції, де можна зустріти більш абстраговану програмність, а у площині стилістики – новітні виконавські прийоми, трелі, стрибки, навіть елементи алеаторики, імпровізаційності, зокрема у каденційних розділах, що пов'язано із традицією музикування на різновидах китайської флейти¹¹.

Перші взірці творів крупних форм з'явилися лише нещодавно (здебільшого твори великих форм для флейти – рапсодії, концерти, сонати – явище поодинокі). Якщо процес розвитку китайської фортепіанної сонати триває вже майже століття, то перший у китайському музичному мистецтві сонаті для флейти і фортепіано лише шість років. Цікаву паралель також проводить Лі Ян, який порівнює розвиток жанру сонатини для флейти та сонатини для фортепіано. Перший в Китаї твір у жанрі сонатини для флейти і фортепіано з'явився саме

¹⁰ Лі Хуасін, вивчаючи програмність китайської фортепіанної музики, позначає створення національно орієнтованого вектору романтизму, «який сформував окремий стильовий напрям, результатом якого є синтез особливостей національного музичного мислення з його філософським змістовим наповненням, програмності та образної конкретності». На основі цього дослідник робить висновок, що перша половина ХХ століття характеризується балансуванням на межі «свого» і «чужого», обумовленим «потребою інтеграції новаторських елементів (ненормативних для цієї культури) з традиційними аспектами» (Лі Хуасін, 2023: 166).

¹¹ Докладно про особливості техніки та орнаментативності на *dizi* (традиційній китайській флейті) розповідає у III розділі своєї дисертації Чаньїн Чей (Changning Chai, 2013: 96–107).

в такий історичний період, коли фортепіанна сонатина вже пройшла початковий та кульмінаційний етапи свого еволюційного розвитку і перебувала у фазі стагнації, тобто «втратила актуальність» (Лі Ян, 2024: 78). З іншого боку, як слушно зазначає дослідник, «у флейтово-фортепіанних сонатині і сонаті відбулося чи не найголовніше досягнення у сфері китайського музичного мистецтва, обумовлене конкретизацією і оформленням авторського визначення жанрового імені» (Лі Ян, 2024: 168). Таким чином, поява творів крупної форми у флейтовому мистецтві Китаю – відносно молоде явище, що тільки починає набирати оберти та має величезний потенціал. Звідси, поява двох сонат для флейти Джин Та є *непересічною* подією.

Тим більше, що у своїх інтерв'ю Джин Та неодноразово підкреслював, що не є професійним композитором: «Музику я став створювати, щоб залишити після себе помітний слід. <...> В мене ніколи не було професійних занять, я композитор-самоучка. Тому що не хочу мати ніяких меж, наприклад, щодо того, яку форму використати, або яку клавішу тримати і як довго. Моє завдання – створювати музику, яку я сам хотів би грати» (Yuanzhu Chen, 2022: 67).

Творчість Джин Та представлена чотирма вагомими творами (що є опублікованими), серед яких, окрім двох Сонат (перша – *op. 3*; друга – «Монгольська соната» для флейти та фортепіано, *op. 6 / Mongol Sonata for Flute and Piano, op. 6*)¹², є «П'єси на біс» для флейти, *op. 1 (Encore Pieces)* та «Любовні пісні Кань Дінь» (*Kang Ding love song*). Тобто починав композитор традиційно – з написання жанрових мініатюр. Юанжу Чень наводить також список неопублікованих творів, прем'єри яких вже відбулися на різних майданчиках, зокрема онлайн платформах, студіях звукозапису (Yuanzhu Chen, 2022: 65–66). Цікавою є ансамблева галузь творчості Джин Та. Він є автором ансамблю для трьох флейт і фагота *Grassfield in the Summer Nights* («Луговина у літні ночі»), світова прем'єра якого відбулась у *Victoria Concert Hall* 2020 року; для змішаного ансамблю написано *Jade Jacked / «Підібраний нефрит»* (2020), *Vortex* («Вихор»)

¹² Сонати вийшли друком у 2019 («Монгольська соната») і 2020 (Соната № 1) роках у тайванському місті Таоюань (Jin Ta, 2019; 2020).

для флейти, кларнета та фагота (2021, світова прем'єра відбулась онлайн). Продовжуючи працювати над створенням оригінальних композицій для флейти і фортепіано, автор звернувся до жанру сюїти («Флейта Моджі» / *Flute Moji*, 2019; «Ковбойський флейтовий дует» / *The Cowboy's Flute Duet* для пікколо та фортепіано, 2021), поеми («Рис» / *Rice*, «Звукова поема» / *Tone Poem*, 2019, прем'єра – 2020), капричіо («Стратегія “порожньої фортеці”» / *Empty Fortress Strategy*, 2019). Основною рисою всіх творів Джин Та є полістилістичність та багатство фактури.

Звернемось до аналітичних спостережень щодо однієї з перших флейтових сонат – *Сонати № 1 оп. 3* (2018) Джин Та, з точки зору сполучення в ній традицій та новацій.

Перш за все, зазначимо, що композитор використовує елементи стилістики, укорінені у західноєвропейській та американській музиці. Перша і третя частини Сонати містять компоненти джазової та латиноамериканської музики, такі як анакрузи, синкопування, структури «питання-відповідь», «вампи» та імпровізація. Тому техніка її виконання є відносно складною для академічних флейтистів, які не навчалися гри у згаданих стилях, хоча записані імпровізації і дають виконавцеві змогу грати уджазовій манері. В різних інтерв'ю Джин Та зауважував, що цей твір є доволі консервативним і не використовує складних ритмів. Його форма і фактура, як повідомляє композитор в інтерв'ю з Юанжу Ченом, навіяні відомою Сонатою для флейти Франсіса Пуленка (1958) (Yuanzhu Chen, 2022: 68). Композитор дотримується традиційних ритмічних патернів, таких як шістнадцяті ноти і тріолі. Крім того, він використовує привабливі джазові та поп-мелодії, що вплинуло на неабияку популярність цього твору серед слухачів та виконавців. За думкою Джин Та, його стиль у цьому творі, хоча й є чимось новим для класичного флейтиста, все ж «доволі консервативний, із традиційними ритмічними малюнками, такими як шістнадцяті та восьмі ноти. У справжньому джазі ... ритм більш вільний, з великою кількістю імпровізацій виконавця, і цю свободу складно передати традиційними позначеннями. Тому, я думаю, – зазначає композитор, – не зважаючи на те, що це звучить

трохи інакше, ніж традиційні сонати, все одно звучить консервативно» (Yuanzhu Chen, 2022: 68).

Перша частина Сонати – *Vivace* (чверть = 145) – написана у традиційній сонатній формі з двома основними темами, головною і побічною партій (але з елементами монотематизму), із розробкою, репризою і кодою. Її задум виник у Джин Та ще під час навчання в США і, за словами самого музиканта, основна музична ідея доволі довго трималась в його уяві (зокрема, він розповідає про це в інтерв'ю *Flute and Music Academy* на *YouTube*). В інтерв'ю з Юанжу Ченом автор розповідає, що створював музику цієї частини за фортепіано, яким володіє доволі гарно, оскільки з п'яти років навчався гри на інструменті від матері; але конкретних історій створення частин Сонати не має, все виходило доволі спонтанно (там само, 2022: 67–68). За думкою композитора, головний акцент в будь-якій його композиції – яскрава мелодія: «Ви знаєте, велика частина китайської музики схожа на китайський традиційний живопис. Важливо залишити певний простір на картині або в музиці для аудиторії, щоб створити відчуття порожнечі. Але я все одно вважаю мелодію найголовнішим у моїй музиці ... я завжди хочу створити привабливу мелодію, яку запам'ятає слухач. Так само, як деякі відомі уривки з опер чи поп-музики, вона має зачіпати, щоб слухач завжди міг її запам'ятати» (там само: 68). Лі Ян навіть звертає увагу на те, що Джин Та використав у I частині Сонати «початкову інтонацію ліричної теми одного з найвідоміших творів Дж. Россіні – увертюри до опери “Сорока-злодійка”. Діставши пересемантизації і переінтонування, інтонаема, тим не менш, залишається впізнаваною в контексті I частини» (Лі Ян, 2024: 171).

Тема I (головна партія) вводиться флейтою (друга половина т. 4 – перша половина т. 8). Друга тема також презентована флейтою (тт. 85–88). Перехід від експозиції до розробки досить масштабний (31 такт). Партія флейти містить багато шістнадцятих нот у швидкому темпі у всіх регістрах та інших технічних викликів для виконавця. Наприклад, в тактах 71–72 пасаж шістнадцятими, який створює віртуозний джазовий ефект, охоплює три октави. Крім того, композитор широко використовує техніку модифікованих акордів, а саме

одночасного виконання двох акордів, що належать різним тональностям). Наприклад, у такті 20 акорди *C-dur* і *d-moll* виписані один над одним. На погляд Джин Та, такі політональні гармонії привертають увагу слухачів, тому він використовує модифіковані акорди, а також нонакорди (тт. 93–94 у партії фортепіано, нонакорд *E-dur*). Ці композиційні прийоми мають на меті відтворити імпульсивність стилістики джазу, а також запропонувати слухачам класичної музики освіжаючий слуховий досвід.

Для посилення джазового відтінку музики Джин Та використовує синкопи та анакрузи, які можна знайти повсюдно в першій частині, а також характерний розмір (4/4) і ритми сальси. У такті 37 синкопи у лівій руці партії фортепіано створюють відчуття джазового груву. У тактах 53–56 партії флейти використовується ритмічна схема сальси (яку часто можна почути у басовій лінії в музичних зразках сальси). Взагалі, ритм сальси – це складна комбінація елементів кубинських і західноафриканських ритмів, що зазвичай формується різними інструментами (клаве, конги, бонго, тімбали, трес-гітара, контрабас, фортепіано та ін.), які грають різні ритмічні остинатні фігурації. У такті 53 частина загальної ритмічної схеми сальси (що зазвичай підтримується групою інструментів на чолі із *клаве*) в нижньому голосі партії фортепіано комбінується з ритмом *montuno* (імпрровізаційного сольного рефрену інструмента або вокаліста в сальсі) у флейти. Поєднання ритму монтуну та ритму клаве – це те, що створює унікальну єдність, відому як «ритми сальси». Характерний ритмічний малюнок (восьма нота + дві шістнадцяті в лівій руці фортепіано, т. 63) з'являється протягом усієї частини як ритмічний моноблок.

З цією ж метою створення колориту *Latin Jazz* композитор використовує специфічні види арпеджіо, модальну імпрровізацію, схему «питання-відповідь», секвенції та повторювані патерни. У такті 62 низхідне арпеджіо в партії флейти, засноване на септакорді *H-dur*, прикрашається півтоновими верхніми нотами; в такті 76 партії фортепіано у верхньому голосі фактури звучить арпеджіо по звуках домінантсептакорду на тоні «сі-бемоль» – різновид арпеджіо, який часто зустрічається у цій частині. Модальні імпрровізації

з фігурою питання та відповіді між флейтою та фортепіано також часто зустрічаються по всій частині (наприклад, «відгуком» на пасаж шістнадцятими у фортепіано в т. 117 стає подібний імпровізаційний хід флейти в т. 118). Секвенції теж присутні в багатьох місцях (наприклад, у тт. 21–28 чотиритактова секвенція в партії флейти «наближає» кульмінацію в т. 33). Повторювані візерунки орнаменти є ще одним важливим прийомом, що чудово підкреслює джазову стилістику частини (як-от повторювана фігура у флейти на останніх трьох долях такту 31 у поєднанні з акцентами та крещендо). Отже, присутність латиноамериканського джазу відчувається протягом всієї частини.

Другу частину Сонати – *Adagio Cantabile, es-moll* – композитор, за його словами, написав в останню чергу, а її скорботні настрої викликані тайфуном у тайванському Гаосюні: «Коли я був у пастці в готелі, мої думки стрибали туди-сюди між меланхолією, спогадами, і надією» (за Yuanzhu Chen, 2022: 69). У цій частині, яка має тричастинну форму зі вступом і кодою, Джин Та традиційно використовує мінорну тональність, щоб висловити меланхолію, і мажорну – щоб відтворити відчуття надії. Тактовий розмір у другій частині – 3/4, позначка темпу – чверть = 70, але темп *Adagio* прискорюється в темі II, де чверть = 78. Після каденції в репризі, де повторюється тема I, матеріал повертається до *tempo primo*. Позначення *Adagio cantabile* на початку цієї частини передбачає перевагу штриха *legato* та широкі співочі фрази, що тривають три-чотири такти (тема I, що починається у флейти в т. 9, є чотиритактною фразою; тема II, від т. 37 – фраза із трьох тактів).

Джин Та використовує вісім вступних тактів партії фортепіано у тональності *es-moll* на **pp** для створення настрою меланхолії. Флейта, що з'являється в такті 9, «підхоплює» цей настрій і динаміку. Появу досить несподіваного яскравого *G-dur* у другій темі (т. 37) Джин Та пояснював у своїх інтерв'ю тим, що ця тема була раптовим абстрагуванням його розуму від смутку, зображенням блакитного неба, сонячного світла за тайфуном, а також щасливих і важких часів його навчання в США: «Пізніша мажорна тональність вказує на надію і ясне небо за хмарами» (там само). Особливістю

другої частини є те, що партії флейти і фортепіано є рівнозначними, рівноправними. Обидві теми експонує флейта, потім фортепіано повторює їх у тому ж регістрі. Так, 16-тактова тема I проходить у флейти в тактах 9–25, а фортепіано повторює її у 25–36 тактах. Теж стосується теми II (середня частина тричастинної форми), яка починається у флейти з такту 49, а у 65 такті переходить до фортепіано. Цікавою особливістю форми частини є наявність каденції флейти (перед репризою), що демонструє імпровізаційність, зазвичай притаманну цьому розділу форми. Тема I повертається як варіація у такті 79, створюючи відчуття «відлуння» експозиції й таким чином повертаючи слухача у «реальність» штормової стихії. Після переходу в *A-dur* (тт. 97–107) кода повторює тему I (т. 108). Частина завершується низхідним патерном у флейти в тональності *es-moll* (за словами композитора, кінець має створити певне враження – мари, ніби спогади зникають у тумані й дощу).

Третя частина – *Allegro*, 4/4 – навіяна враженнями від кінних перегонів та карнавалу, що традиційно проводяться в італійському місті Сієна. Частина яскрава та весела, жвава та змагальна, тому таким несподіваним контрастом звучить трохи сентиментальна тема в т. 72 (Yuanzhu Chen, 2022: 31). Композитор обирає сонатну форму, хоча тематизм зіставлений інакше, ніж у першій частині. Темп теми I позначений пунктирною чверткою, що дорівнює 130. Повільніший темп має тема II (т. 72), де чверть = 90. Використовується двотактове фразування, що починається вже з першого такту у флейти; тема II у флейти (т. 74) також є фразою з двох тактів. Короткі фрази допомагають створити рух уперед, який добре гармонує з динамічною атмосферою свята.

Відмінною рисою третьої частини є низка повторюваних ритмічних патернів, характерних для *Latin jazz*, що створюють відчуття «штовхання» вперед під час змагальних перегонів. У джазовій музиці існує термін «*vamp*» – це «короткий уривок, простий за ритмом і гармонією, який виконується для підготовки до виступу соліста»; «... у джаз-року, латино-джазі та інших поєднаннях джазу та популярної музики, і особливо в модальному джазі цілий твір може бути заснований на послідовності відкритих вампів» (Root, &

Kernfeld, 2023). Теж стосується й *ostinato*, послідовно повторюваного музичного малюнка, який легко запам'ятати (й різновидом якого, за суттю, є вамп). Джин Та послідовно застосовує техніку «вампів» / *ostinato* в партії фортепіано. Прикладом є повторюваний ритмічний патерн у лівій руці фортепіанної партії, починаючи з такту 11. Зберігаючи ритмічний патерн, композитор часто змінює регістр фортепіанної партії, підлаштовуючись під рухливу мелодію, яку виконує флейта. Це відрізняється від традиційного вампа, який не змінює висоту. Але, як зауважує Юанжу Чен, композитор-самоучка завжди шукає змін у традиціях, не дотримуючись їх повною мірою, а йдучи за власною фантазією (Yuanzhu Chen, 2022: 34). Це пояснює, чому вамп у нижньому голосі фортепіано змінюється відповідно до мелодії у верхньому. Крім того, у цій частині Джин Та поєднує з ритмом вампа плавну блюзову гаму (так, від т. 44 ре-мінорний блюзовий звукоряд сполучається з вампом у лівій руці фортепіано).

Безперервні інтенсивні пасажі шістнадцятими нотами піднімають алегро на вищий рівень віртуозності. І для флейти, і для фортепіано цей динамічний рух є технічно та ритмічно складним. У партії флейти, наприклад, тактах 26–27, швидкі ноти другої та третьої октави вимагають значної підтримки дихання та чіткості. Партія фортепіано насичена джазовими поліритмічними пасажами. Так, починаючи з т. 143, наявність геміоли, що утворюється між партіями двох рук піаніста, ставить перед ним складне технічне завдання. Як і у першій частині, у флейти і фортепіано є багато пасажів, що імітують один одного. Наприклад, початкові чотири такти виконуються флейтою, переходячи до фортепіано в такті 5. Інший приклад – у такті 25, де фортепіано імітує мелодію флейти. При цьому дуже цікавим моментом є те, що, як у 25 такті першої частини, так і в третій частині, партія флейти набуває вигляду джазової імпровізації над основною мелодією, яку виконує фортепіано.

Висновки.

Отже, дослідження шляхів трансформації флейтової стилістики на початку ХХІ століття на прикладі творчості Джин Та дає підстави до таких висновків.

1. Китайське флейтове мистецтво можна умовно розділити на *два напрями* – музикування на різновидах китайської флейти та на інструменті західного зразка. Безумовно, традиція гри на китайській флейті є базовою, саме вона заклала основи семантики та, взагалі, сприйняття інструмента в китайській культурі. Можна вважати, що перші оригінальні композиції для європейської флейти наслідують образність (зокрема, пасторальну) та виконавські прийоми (дихання) китайської флейти. Можна виявити *два основні періоди* доволі плідного взаємопроникнення китайських і європейських традицій музикування на флейті: 30 роки ХХ століття та період від 1976 року. Саме у ці часи формується жанрово-стильова парадигма творів для флейти китайських композиторів. Так, основним жанром стає мініатюра (для флейти соло та з іншими інструментами, такими як фортепіано, віолончель тощо), формуються сюїти мініатюр; також популярності набувають проміжні жанри на кшталт поеми, капричію. Жанр концерту відсутній, зразків сонати наразі тільки два, але існує багато ансамблевих творів, де флейта представлена у комбінаціях з іншими інструментами. Також набуває популярності жанр перекладень (зокрема, музики для китайської флейти – дізі, джуді; фортепіано, гуджена тощо). Як зазначає Лі Ян (2024), склалися «китайський флейтовий програмний інструменталізм» та «нова програмність». Семантична та звукообразна система творів для флейти китайських композиторів сьогодні містить такі феномени, як пасторальність, міфологічність (обрядовість), пейзажність, релігійність (ритуальність), споглядальність (медитативність).

2. Жанрово-стильова парадигма творів для флейти одного з видатних флейтистів сучасного Китаю, Джин Та, є досить класичною. Титульним жанром його флейтової творчості стає сонатний. Джин Та обирає тричастинну структуру й насичує стандартну форму специфічними образами та стилістикою. Останнє автор пояснює тим, що не вважає себе професійним композитором і може дозволити собі доволі вільне поводження з традиційними формами і жанрами. Соната Джин Та *ор. 3 № 1* є найбільш масштабним твором флейтового репертуару в Китаї. Підкреслимо, що *жанр сонати* – новий у флейтовій музиці китайських композиторів – дає можливість

здіяяти таку стильову багатовимірність, яка, без сумніву, впливатиме на амплуа сучасної флейти.

3. Композиторському стилю Джин Та притаманні такі риси:

– масштабне мислення у повноцінній ансамблевій фактурі, завдяки не лише віртуозному мистецтву флейтиста, але й вільному володінню фортепіано. Партія фортепіано у творах Джин Та є повністю розвинутою (обидві партії рівноцінні);

– головним у своїй творчості Джин Та вважає створення мелодії, яка б запам'ятовувалась слухачами (хоча варто зазначити, що мелодійність є типовою рисою китайської флейтової музики);

– композитор цікавиться джазом, хіп-хопом, іншими популярними напрямками, й вносить їхні риси у власні композиції, як, наприклад, у Першу сонату для флейти і фортепіано, що суттєво оновлює сформований стилістичний комплекс китайської музики;

– щодо шляхів такого оновлення, то саме Соната № 1 *op. 3* презентує їх повною мірою. Так, Джин Та використовує поєднання елементів західноєвропейської музики (алюзія на флейтову сонату Ф. Пуленка), компонентів латиноамериканського джазу (особливо помітних у I й III частинах) – анакрузи, синкопування, структури типу «питання-відповідь», вампи / *ostinato*, ритми сальси, зокрема *montuno*, імпровізаційність тощо;

– техніка виконання Сонати № 1 Джин Та є відносно складною для класичних флейтистів, які не навчалися джазу, хоча композитор і вважає власну «джазовість» консервативною (він уникає занадто складних ритмів, дотримується більш академічних ритмічних патернів із шістнадцятих, восьмих, тріолей і т. п.; крім того, створює / залучає інтонаційно привабливі мелодичні звороти, презентуючи їх у стильовій оболонці джазу та поп-музики, що надає звучанню вдаваної легкості).

Таким чином, твори Джин Та для флейти на сьогодні, по-перше, продовжують традиції відтворення флейтової образності, що склалися в китайській культурі, по-друге – вписані у контекст найсучасніших композиторських тенденцій, по-третє – налаштовані на слухача, що робить їх вкрай популярними серед молодих та досвідчених виконавців по всьому світу.

Отже, з великою вірогідністю ми можемо невдовзі очікувати від композитора створення опусу в жанрі концерту, для чого вже існують всі підстави.

Перспектива нашого дослідження може бути пов'язана як з аналітичним описом інших творів композиторського доробку Джин Та, так і з вивченням творів інших композиторів і виконавців, які формують новий стиль китайської флейтової музики.

ЛІТЕРАТУРА

- Лі Ян (2024). *Флейтове мистецтво Китаю у вимірах міжкультурного діалогу*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківська державна академія культури. Харків.
- Лі Хуасінь (2023). *Європейський вплив та стильові конотації у китайській фортепіанній музиці XX – початку XXI ст.* (Дис. д-ра філософії). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Boatman, O. S. (2016). *A Comparison of Four Selected American Flute. Method Books from the 20th and Early 21st Centuries: Ernest F. Wagner, William Kincaid with Claire Polin, Robert Dick, and Patricia George with Phyllis Avidan Louke.* (D.M.A. thesis.). Florida State University. Tallahassee, FL. http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_FA2016_Boatman_fsu_0071E_13592
- Changning Chai (2013). *The Dizi (Chinese bamboo flute) its representative repertoires in the years from 1949 to 1985.* (D.M.A. thesis.). Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney. Sydney. <http://hdl.handle.net/2123/10771>
- Fair, D. B. (2003). *Flutists' family tree: in search of the American Flute School.* (D.M.A. diss.). Ohio State University. Columbus, OH. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1054645874
- Giroux, P. H. (1953). The History of the Flute and Its Music in the United States. *Journal of Research in Music Education*, 1(1), 68–73. <http://www.jstor.org/stable/3344568>.
- Jin Ta. (2019). *Mongol Sonata for Flute and Piano, Op. 6.* Taoyuan City, Taiwan: Tu & Du International Co., LTD.
- Jin Ta. (2020). *Sonata No. 1, Op. 3.* Taoyuan City, Taiwan: Tu & Du International Co., LTD.
- Powell, A. (2002). *The Flute.* (The Yale musical instrument series). New Haven and London: Yale University Press.

- Root, Deane L., & Kernfeld, Barry (rev.) (2023). Vamp (jazz). In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J463200>
- Smith, Sh. (2012). *Eastern and Western Aesthetics and Influences in the Twenty-First Century Flute Concerti of Chinese-Born American Composers*. (D.M.A. diss.). Florida State University, College of Music. Tallahassee, FL.
- Thrasher, A. (1978). The Transverse Flute in Traditional Chinese Music. *Asian Music*, 10(1), 92–114.
- Yuanzhu, Chen (2022). *Two Sonatas for Flute and Piano by Jin Ta: An Analysis, Descriptions, and Composer Interviews*. (D.M.A thesis). The Ohio State University. Columbus, OH.

REFERENCES

- Boatman, O. S. (2016). *A Comparison of Four Selected American Flute. Method Books from the 20th and Early 21st Centuries: Ernest F. Wagner, William Kincaid with Claire Polin, Robert Dick, and Patricia George with Phyllis Avidan Louke*. (D.M.A. thesis.). Florida State University. Tallahassee, FL. http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_FA2016_Boatman_fsu_0071E_13592 [in English].
- Changning Chai (2013). *The Dizi (Chinese bamboo flute) its representative repertoires in the years from 1949 to 1985*. (D.M.A. thesis.). Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney. Sydney. <http://hdl.handle.net/2123/10771> [in English].
- Fair, D. B. (2003). *Flutists' family tree: in search of the American Flute School*. (D.M.A. diss.). Ohio State University. Columbus, OH. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1054645874 [in English].
- Giroux, P. H. (1953). The History of the Flute and Its Music in the United States. *Journal of Research in Music Education*, 1(1), 68–73. <http://www.jstor.org/stable/3344568> [in English].
- Jin Ta. (2019). *Mongol Sonata for Flute and Piano, Op. 6*. Taoyuan City, Taiwan: Tu & Du International Co., LTD [in China, in English].
- Jin Ta. (2020). *Sonata No. 1, Op. 3*. Taoyuan City, Taiwan: Tu & Du International Co., LTD [in China, in English].
- Lee Yang (2024). *The Flute Art of China in the Dimensions of Intercultural Dialogue*. (PhD diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Li Huaxin (2023). *European influence and stylistic connotations in Chinese piano music of the 20th and early 21st centuries*. (PhD diss.). Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].

- Powell, A. (2002). *The Flute*. (The Yale musical instrument series). New Haven and London: Yale University Press [in English].
- Root, Deane L., & Kernfeld, Barry (rev.) (2023). Vamp (jazz). In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J463200> [in English].
- Smith, Sh. (2012). *Eastern and Western Aesthetics and Influences in the Twenty-First Century Flute Concerti of Chinese-Born American Composers*. (D.M.A. diss.). Florida State University, College of Music. Tallahassee, FL [in English].
- Thrasher, A. (1978). The Transverse Flute in Traditional Chinese Music. *Asian Music*, 10(1), 92–114 [in English].
- Yuanzhu Chen (2022). *Two Sonatas for Flute and Piano by Jin Ta: An Analysis, Descriptions, and Composer Interviews*. (D.M.A thesis). The Ohio State University. Columbus, OH [in English].

Wang Youjie

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 979917323@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-3987-2282

The ways of renewing the genre role of the flute in Jin Ta's creativity (on the example of Sonata Op. 3 No. 1)

Statement of the problem.

The ways of transformation of the flute creativity of Chinese composers in the 20th–21st centuries are analysed, in particular those of Jin Ta, a flutist and pedagogue, one of the most notable personalities of the musical art of modern China. Not being a professional composer, on today he created at least two opuses in the sonata genre, which marked a new stage in developing the flute art in China.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to identify the genre-style paradigm of Jin Ta's creativity in the context of global transformational processes in the modern world flute art. Several main methods are involved in the research, the most important of which are the genre, style and system ones. The novelty of the study is connected with a complex approach to the analysis of Jin Ta's Sonata Op. 3 No. 1 for Flute and Piano taking in account the author's performing-composing style and the formation of a new paradigm of flute music in the 21st century.

Research results and conclusion.

The flute art of China can be conventionally divided into two directions – making music on varieties of the Chinese flute and on the Western-style instrument. The tradition of playing the Chinese flute is fundamental, it laid the basis of the semantics and general perception of the instrument in Chinese culture. Hence, the first original compositions for the European flute imitate the imagery (in particular, pastoral) and performing techniques (breathing) of the Chinese flute. Two main periods of fruitful interpenetration of Chinese and European flute music making traditions can be identified: the 1930s and the period from 1976. It was during these years that the genre-style paradigm of flute compositions by Chinese composers was formed. The main genre is the miniature and suites of miniatures, intermediate genres such as poems, capriccios are also popular; there is no concerto genre, currently there are only two sonatas, many ensemble compositions, where the flute is presented in combinations with various instruments. The genre of transcriptions is also gaining popularity (in particular, of the works for the Chinese flute – judi, dizi; for the piano, etc.).

Investigating ways of transformation of flute stylistics at the beginning of the 21st century in Jin Ta's creativity, we have come to the following conclusions.

1. The genre and style paradigm of compositions for the flute by Jin Ta is quite classical. Sonatas became the main genres of his flute creative work. Jin Ta chooses a three-movement structure and saturates the standard form with specific images and stylistics. The author explains the latter by the fact that he does not consider himself a professional composer and can allow quite free handling of traditional forms and genres. Nevertheless, Sonata Op. 3 No. 1 is the largest composition of the flute repertoire in the Chinese music of today.

2. Jin Ta's compositional style is characterized by the following:

- large-scale thinking in a full-fledged ensemble texture, thanks not only to the virtuous art of a flutist, but also to a fluent command of the piano. The piano part in Jin Ta's works is fully developed (both parts are equal);

- he considers the creation of a melody that would be remembered by listeners to be the main thing in his creative work (although it is worth noting that melodiousness is a typical feature of Chinese flute music);

- the composer is interested in jazz and hip-hop, so he introduces these elements into his compositions, for example, into the First Sonata for flute and piano, which significantly updates the formed stylistic complex;

- regarding the ways of renewal, it is Sonata No. 1 Op. 3 that presents them in full. So, Jin Ta combines the elements of Western European music (an allusion

to F. Poulenc's *Flute Sonata*), the components of Latin jazz (in the movements I and III), such as anacrusis, syncopation, the "question-answer" structures, vamp, improvisation, the rhythms of salsa (montuno), etc.;

– the performance technique of Jin Ta's *Sonata No. 1* is relatively difficult for classical flutists who have not studied jazz, although the composer himself considers his own jazz style as quite conservative (he does not use too complex rhythms, adheres to more traditional rhythmic patterns; in addition, he uses catchy jazz and pop intonations giving the sound feigned lightness).

Thus, Jin Ta's work for the flute today, firstly, continues to reproduce the traditional flute imagery in Chinese culture, secondly, it is inscribed in the context of the most modern compositional trends, and thirdly, it is tuned to the listener, which makes it extremely popular among young people and experienced performers around the world. All of the above gives the right to soon expect the composer to create an opus of the concerto genre, for the existence of which there are already all grounds.

Keywords: flute; role; instrument; Jin Ta's creativity; flute sonata; flute genres; stylistics; interpretation of genre canon; stylistic interaction.

Стаття надійшла до редакції 5 червня 2024 року