

УДК 78.071.1(510)(092):780.616.432.083.3

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.09>

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

Жанр капричіо у фортепіанних творах Чу Ванхуа: переосмислення світового досвіду крізь призму національного світовідчуття

Творчість видатного китайського композитора і піаніста Чу Ванхуа відіграла ключову роль у формуванні національної фортепіанної музики, проте звернення музиканта до жанрової моделі капричіо потребує глибинного осмислення. Аналізуються «Сіньцзянське капричіо» (1978) та «Капричіозна сюїта – Звуки Лін'їнь» (1982), що уособлюють два різних періоди у творчій біографії митця. Мета статті – виявити специфіку композиторської інтерпретації жанру капричіо у фортепіанних творах Чу Ванхуа. «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 «Капричіозна сюїта – Звуки Лін'їнь» демонструє психологічно-філософський тип капричіо, де композитор відмовляється від прямого цитування фольклору і тональної визначеності. Чу Ванхуа знаходить національне у специфічному конструюванні додекафонних серій через приховану пентатоніку й унікальну колористику, імітуючи тембр гуцяня та дзвонів через секундові кластери і мелізматику.

Ключові слова: Чу Ванхуа; жанр капричіо; китайська фортепіанна музика; віртуозність; композиторські техніки; піанізм; національна ідентичність.



Постановка проблеми.

Еволюція 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 в інструмент звільнення від ідеологічних «кайданів» та пошуків сучасної мови для національного самовираження. Творчість видатного китайського композитора і піаніста Чу Ванхуа (Chu Wanghua, 儲望华) відіграла ключову роль у формуванні національної фортепіанної музики, проте звернення музиканта до жанрової моделі капричіо потребує глибинного осмислення.

Останні дослідження і публікації за темою. Фортепіанна творчість Чу Ванхуа неодноразово висвітлювалася в працях низки дослідників. Історико-біографічний контекст та питання стилю музики композитора розглядають у своїх роботах Бай Є (2014), Хуан Хайлань (2016), Жуань Юань (2018). В. С. Лі (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» досліджують 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, існує необхідність у оцінці та узагальненні наявних у них спостережень.

Матеріалом пропонованої статті є два фортепіанні твори Чу Ванхуа – «Сіньцзянське капричіо» 《新疆随想曲》(1978) та «Капричіозна сюїта – Звуки Лін'їнь» 《随想组曲 – 灵隐之声》(1982). Незважаючи на те, що між написанням композиції розділяє невеликий проміжок часу, вони уособлюють два різних періоди у творчій біографії митця. Це вказує на еволюцію і трансформацію жанру капричіо в межах творчого методу самого композитора, що потребує

ретельного вивчення. Таким чином, **наукова новизна** нашого дослідження полягає у вивченні особливостей втілення жанру капричіо у фортепіанній творчості Чу Ванхуа.

Мета статті – виявити специфіку композиторської інтерпретації жанру капричіо у фортепіанних творах Чу Ванхуа.

Методологія дослідження. У роботі застосовано комплексний підхід та історико-типологічний, жанрово-стильовий, інтерпретологічний, компаративний, філософсько-естетичний методи дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

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 15 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 17 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 затавровано як «правий елемент», 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). У 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.

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 (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).

Вибір жанру *капричіо* (随想曲 – «п'єса вільних думок / фантазія») був глибоко симптоматичним. Капричіо як жанр, що історично передбачає свободу висловлювання, раптові зміни настроїв, імпровізаційність і відмову від жорстких структурних канонів класицизму, стало для Чу Ванхуа ідеальним простором для психологічної рефлексії. Зацікавленість сіньцзянською тематикою, з одного боку, забезпечувала політичне «алібі» композитора, адже офіційна ідеологія

заохочувала оспівування «великої багатонаціональної родини». З другого 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 нагнітання і піднесення. Як у композитора, мої творчі думки були схожі на коня, що зірвався з вузди, 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 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.

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 наслідком суто західного впливу. Навпаки, композитор використовує західну «оболонку» вільної форми для поширення національної структурної логіки. Го Шаньшань пов'язує таку архітекτονіку з традиційним уйгурським танцювально-музичним жанром «Сенем»: «Загалом цю п'єсу, якщо не брати до уваги вступ і коди, 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 “Сінцзянського капричіо” та “Сенему” дуже схожі. Насправді це і є базова концепція, яку Чу Ванхуа застосував під час написання 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». Сюжет твору розгортається як просторове споглядання, подібно до традиційного китайського живописного сувою. Цей процес візуалізує фундаментальні філософські концепти: принцип *суй-ши* (虚实 – порожнеча і наповненість), що реалізується через контраст масивних акордових комплексів та прозорих, мереживних пасажів, а також принцип *цзижань* (自然 – природність, спонтанність), який втілюється через імпровізаційну природу імітації звучання народних інструментів та відмову від жорстких метричних рамок.

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, у фортепіанному творі композитор спирається на ключове інтонаційне зерно, яке стає генетичним кодом усієї композиції. Чжан Лейлей указує, що «під час створення твору три ноти, що відповідають словам “*Конг-цюе-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 “Сінцзянського капричіо”» (Чжан Лейлей, 2022: 76). Цей гнучкий лейтмотив пронизує всю тканину твору, еволюціонуючи від пружного танцювального імпульсу до монументального дзвонового звучання в кульмінації. Специфічний малюнок мелодичної лінії, який є носієм автентичного

уйгурського колориту, «має “параболічний” (抛物线) характер розвитку. Як впливає з назви, вона починається з низького звуку, досягає найвищої точки, а потім повертається до вихідного звуку. Візуально напрям 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» (там само: 28). Завдяки складним мелізмам, репетиціям та форшлагам мелодія втрачає західну «визначеність» і набуває східної гнучкості, імітуючи специфічне вібрато на струнних інструментах або вокальні мелізми народного співака.

Гармонічна мова «Сіньцзянського капричіо» є прикладом 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 (增二度), «характерна для сіньцзянського музичного стилю» (Чжан Лейлей, 2022: 77). Чу Ванхуа сміливо переносить цю специфіку у вертикаль, створюючи жорсткі, дисонантні акордові комплекси. Дослідниця Жень Цзін 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 застосовує подвійні ноти в секунду (二度双音) як акорди та мелодію..., використовуючи напругу та нестабільність секундових інтервалів для вираження унікального аромату

сінцзянської музики» (Жень Цзін, 2020: 13). Таким чином відбувається переосмислення західних гармонічних функцій, зокрема неаполітанського акорду, хоча, безперечно, це позначено хоч і далеким, але мусульманським впливом на обидві культури.

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'язано з фонетикою уйгурської мови, де наголос здебільшого падає на останній склад слова. Під час написання 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 (混合节拍). Часта зміна різних розмірів руйнує первісний метр і відчуття пульсації, надаючи твору більший простір для уяви. Композитор використовує зміну розміру, «щоб 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 (华彩句) та у вираженні музичних емоцій» (там само: 33). 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.

На темброво-фактурному рівні Чу Ванхуа перетворює фортепіано на універсальний інструмент, здатний імітувати звучання автентичного ансамблю. Звуконаслідування ударних (*дан* та *нагхара*) «дорукається» переважно партії лівої руки, утворюючи типізовану формулу акомпанементу (т. 128–131) за участю квартових і квінтових інтервалів, «ніби два барабанщики грають ансамблем на квартовому та квінтовому *нагхара* (纳格拉)» (там само: 15). Інший тип фактури (тт. 132–133) побудований як комбінація синкоп та восьмих

тривалостей із застосуванням *staccato* (跳音), «ніби третій барабанщик м'яко б'є у *dan* (达甫 / 手鼓)» (там само). Тембри духових інструментів створюють неймовірний епічний масштаб. Твір відкривається двома групами різких і яскравих акордових комплексів, що імітують високе й гучне звучання сінцзянської дерев'яної *суони* (木唢呐). Арпеджіо імітують прийоми стародавнього сінцзянського щипкового інструмента калун, звук якого «приємний для слуху, заспокоює розум, нагадує *гучжен*, ніби дзюрчання води» (там само: 22). Найвищим досягненням фактурної майстерності стає кульмінаційний розділ, де композитор застосовує запис на трьох нотних станах, створюючи в поліпластовій фактурі багатовимірний звукопростір. Чжао Цзиюань (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 Цзиюань, 2021: 16).

Підсумовуючи розгляд «Сінцзянського 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 і власних переживань. «Сінцзянський» стиль, представлений у фортепіанній п'єсі Чу Ванхуа, став сплавом ідіом сінцзянської народної музики з композиційними методами, запозиченими від європейських музичних традицій, та важливим етапом творчого шляху автора.

Наступний період у творчій біографії Чу Ванхуа пов'язаний з його від'їздом до Австралії в 1982 році. Навчаючись у магістратурі Мельбурнського університету, він починає професійно опановувати методи сучасної композиції. Зустріч із західним авангардом стала для китайського композитора справжнім шоком. Чу Ванхуа згадував: «Світ “нової музики” XX 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. «Капричіозна 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).

Початково композитор назвав твір «Китайська поема» 《中国之诗》, проте пізніше він змінив її на «Капричіозну 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 філософії¹. 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 12-тонової хроматичної гами. Лі Лібей зазначає, що композитор використовує праформу (O), ракохід (R), інверсію (I) та ракохідну інверсію (RI), утворюючи матрицю із 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 насичує «атональний звукоряд національним колоритом» (там само: 18).

¹ 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).

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, й є проявом жанрової свободи капричіо.

Метроритмічна сторона сюїти є чи не найяскравішим виразником її капричіозної 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 в першій частині переважає чергування $2/4$ та $3/4$, то в другій – метрична нестабільність сягає апогею: розміри $2/16$, $3/16$, $4/16$ змінюються фактично кожний такт. Часто вживаються несиметричні розміри, такі як $3/8$ та $11/8$. Подібна ритмічна органі-зація руйнує інерцію сприйняття, створюючи відчуття імпровізаційної свободи, поривчастості й 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 своєї музики. Орнамента використовується як засіб імітації традиційних китайських інструментів. Численні форшлагі, 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 і великих секунд – для звукового відтворення мікротонових співвідношень та вібрато, характерних для китайської традиційної музики. У другій частині сюїти безперервне використання секунд створює «сильне відчуття напрути та зіткнення» (Лі Лібей, 2012: 16).

У «Капричюзній сюїті – Звуки Лін'їнь» Чу Ванхуа жанрова природа капричіо також 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 у ролі своєрідної експозиції 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*» (там само: 22). Капричюзність 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 погляду піаністичної техніки цього досягають поєднанням китайського лінійного мислення та об'ємного фортепіанного звучання із застосуванням глибокого туше (深触键), коли пальці ніби «вминаються» в клавіші, що надає звуку проникливості, але зберігає його м'якість. Особливу увагу привертають поліритмічні пасажі: їхня плинність, позбавлена жорсткої метричної сітки, є ілюстрацією принципу вільного фантазування, імпровізаційності, притаманного 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. Її тричастинна форма (A-B-A₁) також «працює» на втілення контрастних образів. У крайніх розділах (A та A₁) присутні ознаки 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 метра, втілюючи образ хаосу і символізуючи суєтність навколишнього світу. Контрастом до цього виступає середній розділ (B), де застосовано поліфонічну техніку канону. Використання впорядкованої поліфонії всередині вільного капричіо є класичним прийомом створення драматургічного рельєфу протилежного образу.

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 і екстремальні контрасти. Ця частина твору є найбільш насиченою драматичним колоритом, 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 описує його як «блискучий і густий», де «ченці ніби досягли великого просвітлення..., а душа піднеслася» (Лі Лібей, 2012: 31). Стрімке *Allegro* завершує заключну частину і весь твір, динаміка за шість тактів зростає від *mp* до *fff*, а фактура сягає об'єму всієї клавіатури, створюючи враження екстатичного пориву, що остаточно стверджує приналежність твору до жанру капричіо в його найвищому, віртуозно-філософському розумінні.

Висновки.

На відміну від західноєвропейської традиції, у китайському мистецтві кінця 1970 років жанр капричіо набув вітального значення. Після десятиліття Культурної революції, коли музика була зведена до пласких, однозначних пропагандистських «зразкових» творів, відмова від суворих шаблонів стала способом творчого виживання та виявлення індивідуальності митця. Для Чу Ванхуа «капризність»

і непередбачуваність капричіо символізували щирість та повернення до гуманістичного виміру мистецтва. Два фортепіанні твори, що мають жанрове ім'я капричіо, виступають як своєрідні віхи у творчій еволюції митця та його взаєминах із сучасними засобами композиції. Перший період цієї еволюції (1958–1982) характеризується відсутністю систематичної композиторської освіти (через політичні переслідування його родини Чу Ванхуа був переведений з композиторського на фортепіанний факультет). У цей час його творчий метод базувався переважно на інтуїції та імпровізації на інструменті. Другий період розпочинається в 1982 році зі вступом до магістратури та серйозним зануренням у новітні композиційні методи.

При порівнянні більш раннього та надзвичайно популярного твору «Сіньцзянське капричіо» (1978) з твором нового етапу «Капричіозна сюїта – 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 «Капричіозна сюїта – Звуки Лін'їнь» демонструє *психологічно-філософський* тип капричіо, де композитор відмовляється від прямого цитування фольклору і тональної визначеності. Чу Ванхуа переносить національну ідентичність на глибинний, структурний рівень: він знаходить національне у специфічному конструюванні додекафонних серій через приховану пентатоніку й унікальну колористику, імітуючи тембр *гуциня* та дзвонів через секундові кластери і мелізматику. Використовуючи сувору західну додекафонію, митець парадоксальним чином досяг абсолютної творчої свободи, написавши твір, де західні сучасні техніки композиції ідеально поєдналися з китайським національним духом. Таким чином, Чу Ванхуа довів, що жанр

капричіо в китайській музиці може розкривати безліч художніх ідей – від ефектної подачі фольклорного матеріалу до вираження надскладних філософських концепцій.

ЛІТЕРАТУРА

- Бай, Є. (2014). *Китайська фортепіанна музика у контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва* [Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Безбородько, О. (2023). Національний образ фортепіано. *Fine art and culture studies*, 3, 3–10. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1>
- Li, V. S. (2005). *A survey of Chu Wang-Hua's piano works* [D.M.A. thesis, University of Houston].
- 郭珊珊 [Го Шаньшань]. (2006). 储望华《新疆随想曲》展现的少数民族风情 [Національний колорит меншин, представлений у «Сіньцзянському капричіо» Чу Ванхуа]. 华中师范大学学报(人文社会科学版) [Вісник Хуачжунського педагогічного університету (Серія гуманітарних та соціальних наук), 147–150].
- 董晓晨 [Дун Сяочень]. (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 [Як техніка фортепіанної гри інтерпретує стиль музичних творів національних меншин Сіньцзяну – на прикладі «Сіньцзянського капричіо» Чу Ванхуа] [Магістерська дисертація, Хебейський університет економіки та бізнесу].
- 任婧 [Жень Цзін]. (2020). 浅析储望华《新疆随想曲》的创作特征及技术难点 [Короткий аналіз творчих особливостей та технічних труднощів «Сіньцзянського капричіо» Чу Ванхуа] [Магістерська дисертація, Шаньсіський університет].
- 阮嫒 [Жуань Юань]. (2018). 储望华五首钢琴作品和声技法研究 [Дослідження гармонічних технік у п'яти фортепіанних творах Чу Ванхуа] [Магістерська дисертація, Шаньдунський педагогічний університет].
- 李俐蓓 [Лі Лібей]. (2012). 储望华钢琴作品《随想组曲——灵隐之声》的创作与演奏研究 [Дослідження створення та виконання фортепіанного твору Чу Ванхуа «Сюїта-капричіо: Звуки Лін'їнь»] [Магістерська дисертація, Хенанський університет].

- 陶丹 [Тао Дан]. (2022). 储望华《新疆随想曲》创作特点与演奏分析 [Композиційні характеристики та аналіз виконання «Сінцзянської рапсодії» Чу Ванхуа] [Магістерська дисертація, Харбінський педагогічний університет].
- Фан Лу. (2017). Особенности тембрового колорита фортепианной музыки Чу Ванхуа (на материале концерта для фортепиано с оркестром «Жовта ріка»). *Мистецтвознавчі записки*, 31, 118–125. <https://doi.org/10.32461/149953>
- 黄海澜 [Хуан Хайлань]. (2016). 储望华钢琴作品《新疆随想曲》创作分析 [Аналіз створення фортепианного твору Чу Ванхуа «Сінцзянське капричіо»]. 福建艺术 [Мистецтво Фуцзяні], 49–51.
- 秦莉萍 [Цінь Ліпін]. (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 [Одна думка – одна форма, зміна «образів» слідом за «думкою»: короткий аналіз образності у виконанні фортепианної п'єси Чу Ванхуа «Сінцзянське капричіо»]. 北方音乐 [Північна музика], 89–90.
- 陈蕾 [Чень Лей]. (2014). 《新疆随想曲》二度创作研究 [Дослідження вторинної творчості у «Сінцзянському капричіо»]. 天津音乐学院学报 [Журнал Тяньцзіньської консерваторії музики], 2, 105–112. <https://doi.org/10.16274/j.cnki.cn12-1280/j.2014.02.010>
- 张蕾蕾 [Чжан Лейлей]. (2022). 《新疆随想曲》的音乐特征分析 [Аналіз музичних характеристик «Сінцзянського капричіо»]. 当代音乐 [Сучасна музика], 76–78.
- 赵梓媛 [Чжао Цзиюань]. (2021). 储望华钢琴作品《新疆随想曲》演奏实践 [Виконавська практика фортепианного твору Чу Ванхуа «Сінцзянське капричіо»] [Магістерська дисертація, Хенанський педагогічний університет].
- 单浩然 [Шан Хаоран]. (2021). 浅谈储望华《新疆随想曲》的音乐风格与演奏技巧 [Коротке обговорення музичного стилю та техніки виконання «Сінцзянської рапсодії» Чу Ванхуа]. *Song of Yellow River*, 05, 88–90. <https://doi.org/10.19340/j.cnki.hhzs.2021.05.027>

REFERENCES

- Bai, Ye. (2014). *Chinese piano music in the context of integration processes of world musical art* [Abstract of PhD diss., Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts] [in Ukrainian].

- Bezborodko, O. (2023). National image of the piano. *Fine art and culture studies*, 3, 3–10. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1> [in Ukrainian].
- Chen, Lei. (2014). Research on secondary creativity in “Xinjiang Capriccio”. *Journal of Tianjin Conservatory of Music*, 2, 105–112. <https://doi.org/10.16274/j.cnki.cn12-1280/j.2014.02.010> [in Chinese].
- Dong, Xiaochen (2024). *How piano technique interprets the style of musical works of ethnic minorities in Xinjiang – Using Chu Wanghua’s “Xinjiang Capriccio” as an example* [Master's thesis]. Hebei University of Economics and Business [in Chinese].
- Fan, Lu (2017). Features of the timbre color of Chu Wanghua’s piano music (based on the material of the concerto for piano with orchestra “Yellow River”). *Notes on Art Criticism*, 31, 118–125. <https://doi.org/10.32461/149953> [in Ukrainian].
- Guo, Shanshan (2006). The national color of minorities presented in Chu Wanghua’s “Xinjiang Capriccio”. *Bulletin of Huazhong Normal University (Humanities and Social Sciences Series)*, 147–150 [in Chinese].
- Huang, Hailan (2016). Analysis of the creation of Chu Wanghua’s piano piece “Xinjiang Capriccio”. *Fujian Art*, 49–51 [in Chinese].
- Jing Ren (2020). *On the creative features and technical difficulties of Chu Wanghua’s Xinjiang Capriccio* [Master's thesis]. Shanxi University [in Chinese].
- Li, Libei (2012). *The composition and performance of Chu Wanghua's piano Capriccio Suite: Sounds of The Temple* [Master's thesis]. Henan University [in Chinese].
- Li, V. S. (2005). *A survey of Chu Wang-Hua's piano works* [D.M.A. thesis, University of Houston] [in English].
- Qin, Liping (2020). One thought – one form, the change of “images” following the “thought”: a brief analysis of imagery in the performance of Chu Wanghua’s piano piece “Xinjiang Capriccio”. *Northern Music*, 89–90 [in Chinese].
- Rhuan, Yuan (2018). *A study of harmonic techniques in five piano works by Chu Wanghua* [Master’s thesis]. Shandong Normal University [in Chinese].
- Shang, Haoran (2021). A brief discussion of the musical style and performance technique of Chu Wanghua’s “Xinjiang Rhapsody”. *Song of the Yellow River*, 5, 88–90. <https://doi.org/10.19340/j.cnki.hhzs.2021.05.027> [in Chinese].
- Tao, Dan (2022). *Chu Wanghua's Xinjiang Capriccio: Creation characteristics and performance analysis* [Master's thesis]. Harbin Normal University [in Chinese].

Zhang Leilei (2022). Analysis of the musical characteristics of “Xinjiang Capriccio”. *Modern Music*, 76–78 [in Chinese].

Zhao, Jiyuan (2021). *Performance practice of Chu Wanghua's piano work “Xinjiang Capriccio”* [Master's thesis]. Henan Normal University [in Chinese].

Hu Mengyun

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: 1228558205@qq.com
ORCID iD: 0009-0008-9098-3835

Capriccio genre in Chu Wanghua's piano works: rethinking world experience through the prism of national worldview

Statement of the problem. *The work of the outstanding Chinese composer and pianist Chu Wanghua (儲望華) played a key role in the formation of national piano music, but the musician's appeal to the genre model of capriccio requires in-depth understanding. The analysis is made of “Xinjiang Capriccio” (1978) and “Capriccio Suite – Sounds of Lin'yin” (1982), which represent two different periods in the artist's creative biography.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to identify the specifics of the composer's interpretation of the capriccio genre in Chu Wanghua's piano works. Research methodology is based on a comprehensive approach and historical-typological, genre-stylistic, interpretative, comparative, philosophical-aesthetic methods. The scientific novelty of the study lies in the study of the features of the embodiment of the capriccio genre in Chu Wanghua's piano work.*

Research results. *When comparing the earlier “Xinjiang Capriccio” with the work of the new stage “Capriccio Suite – Sounds of Lin'in”, the transformation of the capriccio genre in Chu Wanhua's piano music can generally be defined as a movement of national consciousness from emotional and spontaneous expression to rational and philosophical generalization. “Xinjiang Capriccio” represents the ethnographic and virtuoso Listian type of the genre, demonstrating rhapsodic changes of contrasting dance episodes. The work relies on a tonal and harmonic system, direct quotation of Uyghur folklore, imitation of folk dance rhythms and bravura pianistic virtuosity. In contrast, “Capriccio Suite – Sounds of Lin'in” demonstrates a psychological and philosophical type of capriccio, where the composer refuses direct quotation*

offfolklore and tonal certainty. Chu Wanhua takes national identity to a deeper, structural level: he finds the national in the specific construction of dodecaphonic series through hidden pentatonicity and unique colorism, imitating the timbre of the guqin and bells through second clusters and melismatics. Using strict Western dodecaphonic, the artist paradoxically achieved absolute creative freedom, creating a work in which Western modern composition techniques perfectly combined with the Chinese national spirit.

Conclusion. *Chu Wanghua proved that the capriccio genre in Chinese music can reveal a multitude of artistic ideas – from the spectacular presentation of folklore material to the expression of extremely complex philosophical concepts.*

Keywords: *Chu Wanghua; capriccio genre; Chinese piano music; virtuosity; compositional techniques; pianism; national identity.*

*Стаття надійшла до редакції 15.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*