



УДК 78.03 : 786.2(510) «19»

DOI 10.34064/khnum2-1914

Сун Н. Ю.

ORCID 0000-0002-6926-3023

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна;

Міський університет Хунань (Hunan City University),

413000, No. 518 Yingbin East Road, м. Іян (Yiyang), провінція Хунань; *Kumai*

Сонатини для фортепіано в контексті композиторської та педагогічної діяльності Мао-Шуень Чена

АНОТАЦІЯ ■ Сун Н. Ю. Сонатини для фортепіано в контексті композиторської та педагогічної діяльності Мао-Шуень Чена. ■ Стаття присвячена фортепіанній творчості видатного композитора, піаніста і педагога Мао-Шуень Чена (1936 р. н.), його внеску в музичне мистецтво та освіту Тайваню. Робота *має на меті* розкриття особливостей трактування композитором жанру сонатини та виявлення його значення в процесі навчання молодих музикантів. Розглядається унікальна педагогічна система Мао-Шуень Чена та резюмується, що його 35 Сонатин для фортепіано виступають в якості своєрідної сполучної ланки між творами шкільного рівня та опусами найвищої піаністичної складності. Сонатини зібрані в три зошити та розташовані за принципом «від простого – до складного». У такий спосіб тайванський майстер пропонує завдяки більш простому й компактному викладу матеріалу підготувати учнів та студентів до освоєння складного жанру фортепіанної сонати. Дається характеристика рівня піаністичної складності розглянутих творів, виявляються їх технічні та художні завдання. Зауважується, що прикінцеві Сонатини (№№ 32–34) Мао-Шуень Чена вимагають від виконавця високого ступеня піаністичної оснащеності, оскільки поєднують складні елементи тайванської національної музичної мови та сучасного західного композиторського письма. Інтонаційне, темброве, динамічне багатство, різноманітність ритміки з використанням поліритмії, нерегулярність тактових розмірів, неординарний штриховий малюнок з повним правом дозволяють



вважати сонатини композитора яскравими зразками сучасного фортепіанного репертуару, які мають бути широко представлені на концертній естраді.

■ **Ключові слова:** педагогічний метод Мао-Шуень Чена, музична освіта Тайваню, система навчання, сонатини для фортепіано, поліритмія, піаністичні складнощі, тайванська національна традиція, музична мова.

АННОТАЦІЯ ■ Сун Н. Ю. Сонатини для фортепіано в контексте композиторської і педагогічної діяльності Мао-Шуень Чена.

■ Стаття посвячена фортепіанному творчеству выдающегося композитора, пианиста и педагога Мао-Шуень Чена (р. 1936), его вкладу в музыкальное искусство и образование Тайваня. Работа имеет целью раскрытие особенностей трактовки композитором жанра сонатины и выявления его значения в процессе обучения молодых музыкантов. Рассматривается уникальная педагогическая система Мао-Шуень Чена и резюмируется, что его 35 Сонатин для фортепиано выступают в качестве своеобразного связующего звена между произведениями школьного уровня и опусами высокой пианистической сложности. Сонатини собраны в три тетради и расположены по принципу «от простого – к сложному». Таким способом тайваньский мастер предлагает благодаря более простому и компактному изложению материала подготовить учащихся к освоению сложного жанра фортепианной сонаты. Дается характеристика уровня пианистической сложности рассматриваемых произведений, выявляются их технические и художественные задачи. Отмечается, что заключительные Сонатини (№№ 32–34) Мао-Шуень Чена требуют от исполнителя высокой степени пианистической оснащённости, поскольку сочетают в себе сложные элементы тайваньского национального музыкального языка и современного западного композиторского письма. Интонационное, тембровое, динамическое богатство, разнообразие ритмики с использованием полиритмии, нерегулярность тактовых размеров, неординарный штриховой рисунок с полным правом позволяют считать сонатини композитора яркими образцами современного фортепианного репертуара, которые должны быть широко представлены на концертной эстраде. ■ **Ключевые слова:** педагогический метод Мао-Шуень Чена, музыкальное образование Тайваня, система обучения, сонатини для фортепиано, полиритмия, пианистические трудности, тайваньская национальная традиция, музыкальный язык.



ABSTRACT ■ Sun Natalia. Sonatinas for Piano in the Context of Mao-Shuen Chen's Composer and Pedagogical Activities

■ **Background.** The article is devoted to the piano work of the outstanding composer, pianist and teacher Mao-Shuen Chen (born 1936), his contribution to the art of music and education in Taiwan. Music education received in Taiwan, and then – in European countries, allowed Mao-Shuen Chen to significantly develop and modernize his native national art. His methodical works, textbooks and collections of exercises for piano became the basis of his own method of teaching, which the musician has long successfully used in public and private music schools in Taiwan. An important role in Mao-Shuen Chen's unique pedagogical system is also played by his piano works, especially sonatinas. The sonatinas of Mao-Shuen Chen act as a kind of link between school-level compositions and opuses of the highest pianistic complexity. They are collected in three notebooks, each of the next of which represents a higher degree of pianistic complexity. Sonatina makes it possible, in a simpler and more compact-scale presentation, to prepare students for mastering a more complex genre – the sonata. Mastering the sonata form for members of the Taiwanese musical tradition is a particularly difficult task, due to differences in European musical thinking, within which the sonata originated, and the peculiarities of national music, which is usually the focus of composers. However, the genre of sonatina in the works of Mao-Shuen Chen and its role in the development of sonata thinking of Taiwanese students have not been studied to date.

Objectives and methodology. The purpose of this research is to reveal the peculiarities of the interpretation of the genre of sonatina in the piano work of Mao-Shuen Chen, its role in the pedagogical system of the Taiwanese musician and its artistic and pedagogical value. In this connection the characteristic of the pianistic level of complexity of the works under consideration is given, their technical and artistic difficulties are revealed. For this, various **methods of research** were applied: genre-style, intonational analyses, systematization, musical-aesthetic and interpretological approaches.

Results. Thanks to a well-organized educational system of methodological works, books, musical anthologies and audio recordings, Mao-Shuen Chen was able to build his own pedagogical approach and introduce his teaching methods to many young musicians striving to acquire a high professional level as a performer and a teacher. In this system of mastering piano professionalism, thirty-five sonatinas by Mao-Shuen Chen, created from 1980 to 2015, occupy an important



place. Sonatinas are very useful in preparing piano students to study more complex compositions written in sonata form.

All sonatinas are dominated by the flavor of Taiwanese folk music. So, at the heart of Sonatinas Nos. 1–5, 7, 11, 17, 21 is the pentatonic scale of the mode “shan”, which can be expanded with additional steps. The exceptions are Sonatina No. 6, written using the atonal writing technique, and Sonatina No. 8, which is based on the Western European tonal system. Considering the rhythmic organization as the basis of music, the composer demonstrates in his sonatinas various versions of the musical meter and rhythm – complex and variable metering, syncope, polyrhythm, etc. He arranges these elements in his sonatinas from simple to complex. Mao-Shuen Chen pays great attention to polyrhythmic combinations 3: 2, 4: 3, 4: 6 and, considering them important for mastering the educational didactic. They can be considered the same instructive material as rhythmic exercises or etudes. For example, Sonatinas Nos. 3–6 are based on polyrhythm 3: 2, 2: 3, Sonatinas Nos. 7–8 – on combinations 3: 4 and 4: 3. It is no coincidence, that they also published in the composer’s educational methodological manual – the collection “Piano School and Piano Exercises 3: 4, 4: 3” (1990).

The final Sonatinas (Nos. 32–34) by Mao-Shuen Chen require a high degree of pianistic mastership from the performer. They present works that combine complex elements of the Taiwanese national musical language and contemporary Western composer writing. The intonational and dynamic richness, variety of rhythmic patterns, irregular meters, extraordinary line drawing indicate that these works can rightfully be considered one of the brightest examples of the modern repertoire and can be widely represented on the concert stage.

Conclusions. Mao-Shuen Chen made significant contributions to Taiwanese musical culture, especially in the areas of composition and music education. Among the many genres of his work, piano music occupies the most significant place. Having devoted many years to teaching in the higher musical institutions of Taiwan, Mao-Shuen Chen has developed a coherent system of teaching materials from the level of musical elementary school to higher education, with a focus on the practice of solfeggio and fundamental professional disciplines.

The composer devoted a significant part of his attention to works of the sonata form – sonatinas and sonatas. In this regard, he can be compared with the Western European classic, the “patriarch of the piano” M. Clementi, who created a harmonious system of progressive mastery of pianistic skill. In all of



his works, Mao-Shuen Chen represents his aspiration for the model of Western musical education, carefully preserving the Taiwanese national cultural tradition. He creates compositions with a typical Western structure, which should be performed on a Western musical instrument, but they clearly reflect the Chinese-Taiwanese national flavor.

Since the piano sonatas of Mao-Shuen Chen present high demands on performers due to their large volume, considerable virtuosity and the complexity of the rhythmic organization of texture, their mastering is possible only after passing through the simpler opuses of the Taiwanese composer. ■ **Key words:** *Mao-Shuen Chen's pedagogical method, Taiwan musical educational system, piano sonatina, polyrhythm, pianistic difficulties, Taiwanese national tradition, musical language.*



Постановка проблеми. Мао-Шуень Чен (народився 1936 р.) – один з найяскравіших представників сучасного тайванського музичного мистецтва в сфері композиції та педагогіки. Його внесок був високо оцінений в 2013 р. Національною премією мистецтв Тайваню (Chen, Mao-shuen, 2019. *Wikipedia*). Серед жанрів композиторського доробку Мао-Шуень Чена – балет, ряд творів для симфонічного оркестру, в тому числі концертів для фортепіано, віолончелі, труби, гобоя; хорова, вокальна, інструментальна, камерна музика. Крім цього, музикант «є автором чудових фортепіанних творів» (Pisano, L., 2005: 56). Твори для фортепіано – 17 сонат, 35 сонатин, два ноктюрни, дві балади, дуети – значна частина творчості композитора. Його любов до цього західного інструменту проявилася ще в дитинстві. Музична освіта, отримана на Тайвані, а потім – в європейських країнах, дозволила Мао-Шуень Чену істотно розвинути і модернізувати рідне національне мистецтво. Його методичні праці, хрестоматії та збірники вправ для фортепіано стали основою власного методу викладання, який музикант довгий час успішно застосовує в державних і приватних музичних навчальних закладах Тайваню.

Серед фортепіанних творів Мао-Шуень Чена вирізняються сонатини, яким належить важливе місце в його унікальній педагогіч-



ній системі. Цей жанр дозволяє в більш простому і компактному за масштабом викладі підготувати молодь, що навчається, до освоєння складного жанру сонати. У свою чергу, освоєння форми сонатного *allegro* для представників тайванської музичної традиції є особливо складним завданням, «що викликано, перш за все, відмінностями в європейському музичному мисленні, в межах якого соната виникла, і особливостями національного фольклору, на який, як правило, композитори орієнтуються в сфері інтонаційно-жанрових особливостей тематизму, ладової організації та інших компонентів музичної мови» (Та Куанг Донг, 2003: 4).

Значимо, що фортепіанна музика Мао-Шуень Чена є досить складною з точки зору музичної мови і форми. Так, італійський дослідник Л. Пізано стверджує, що тайванський композитор «демонструє інтерес до експериментальної гармонії» (Pisano, L., 2005: 67). Вже у своїй чотирьохчастинній Сонаті № 1 (*Allegro, Andantino, Vivace, Andante*) він з'єднує різновиди пентатонного ладу з елементами хроматичної гармонії. Його чотирьохчастинна Соната № 2 (*Allegro con brio, Andante cantabile, Scherzo, Allegro con moto*), створена два роки потому, стає «поворотним пунктом в еволюції стилю композитора» (там само). У першій, третій і четвертій частинах Мао-Шуень Чен застосовує особливий «десятитоновий звукоряд (C–Cis–D–Dis–E–Fis–G–Gis–A–B), створений на основі поєднання кількох пентатонових звукорядів, які на клавіатурі фортепіано утворюють комбінацію з білих та чорних клавіш. У другій частині він використовує чотири різних типи пентатонових (в цьому випадку краще сказати пентафонічних) ладів, що складаються з послідовностей різних інтервалів» (там само).

Отже, для кращого розуміння особливостей фортепіанних сонат та інших творів Мао-Шуень Чена в якості підготовчого етапу необхідно, на наш погляд, звернутися до його сонатин.

Аналіз останніх досліджень. У дослідженнях, присвячених творчості Мао-Шуень Чена, можна виділити кілька напрямків. Перший – роботи біографічного плану, що характеризують загальні риси життя і творчості видатного композитора і педагога. До таких можна віднести, в першу чергу, магістерські тези «The Study of Mao-Shuen Chen's Music Works and the Music Education» (Chen, Zi-Li, 1997). Діяльність



видатного тайванського музиканта також фрагментарно висвітлюється в працях, які розкривають історію розвитку музичного мистецтва на острові (Pisano, L., 2005; Chang, Hsun-Yin, 2016).

Деякі фортепіанні твори Мао-Шуень Чена та його педагогічна система побіжно розглядаються в дослідженні «A Study of Selected Taiwanese Pedagogical Solo Piano Music of the Twentieth Century» (Chang, Hsun-Yin, 2016). Саме жанру сонатини присвячена лише робота «The Logic Statement – The Study of Mao-Shuen Chen's Sonatina» (Wang, Li-Qian, 2011), але в ній аналізується всього одна з 35-ти сонатин. Таким чином, жанр сонатини в творчості Мао-Шуень Чена та його роль в розвитку сонатного мислення тайванських студентів на сьогоднішній день не вивчені.

Мета статті – розкрити особливості трактування жанру сонатини в фортепіанній творчості Мао-Шуень Чена та виявити його значення в педагогічній системі тайванського музиканта.

Виклад основного матеріалу. Мао-Шуень Чен народився і виріс у музичній сім'ї, семи років він почав навчатися гри на фортепіано під керівництвом матері, потім ознайомився з елементарною теорією музики завдяки батькові і двоюрідному братові Лінг Донг-Чже. Через кілька років юнак продовжив більш серйозно навчатися фортепіанної гри в іншого двоюрідного брата і вчителя японської мови Янагава Фуджі (Chen, Zi-Li, 1997).

1955 р. Мао-Шуень Чен вступив до Тайванського провінційного педагогічного коледжу (перейменованого в даний час у Національний тайванський педагогічний університет) за фахом «фортепіано». По завершенні навчання в коледжі молодий музикант продовжив вдосконалюватись у музичній сфері, протягом 1960–1961 рр. вивчаючи вокал, теорію музики і композицію під керівництвом професора Цанг-Хоуї Сюя. Цей відомий музикант, що вирізняється прогресивними поглядами в області синтезу західної і тайванської музичної культури, справив великий вплив на світогляд і формування музичної мови майбутнього композитора.

Свою педагогічну кар'єру Мао-Шуень Чен почав 1961 р. в якості вчителя музики середньої школи. В 1963 р. він разом з іншими однодумцями заснував музичне товариство «Цзян-ланг-юе-чжи»



(Chen, Zi-Li, 1997: 10). Тоді ж його наставник Цанг-Хоуї Сюй також заснував професійні співтовариства – групи «Чжи-юе-сяо-дзі» і «Синь-юе-чжу-цзи» (там само). Отже, у тайванських композиторів з'явилася можливість для професійного спілкування, представлення своєї музики і обміну музичними ідеями. Подібна діяльність швидко стала популярною в академічному музичному середовищі. Завдяки успіху перших трьох груп пізніше багато музикантів також стали організовувати подібні спільноти.

З 1966 по 1969 рр. Мао-Шуень Чен працював на посаді викладача в Педагогічному коледжі (в даний час – Національному університеті) Цзяї. Однак молодий музикант усвідомлював, що його освіти недостатньо, адже композитору і педагогу необхідна високопрофесійна музична база. Тому 1970 р. він вирушив до Відня, в Університет музики і виконавського мистецтва, для вивчення теорії музики та композиції. Навчаючись у Відні, Мао-Шуень Чен прийняв тверде рішення присвятити себе композиторській діяльності. Він зробив свій вибір також і на користь педагогіки, щоби мати можливість активно розвивати національне мистецтво, розуміючи важливість вдосконалення власної музичної культури в справі виховання молодого покоління тайванських музикантів.

Повернувшись з Відня 1972 р., аж до 1999-го він викладав у Національному тайванському педагогічному університеті (Chen, Zi-Li). Через вісім років Мао-Шуень Чен знову їде в Європу на два роки для подальшого підвищення свого професійного рівня. У 1980–1982 рр. музикант стажується в музичних закладах Франції та Австрії. Повернувшись на Тайвань, 1983 р. він засновує ще одну асоціацію – «Сюань-ін-я-дзі» («For musica») – спільно зі своїми тайванськими учнями (Li-Qian Wang, 2011: 61). Це товариство щороку проводить заходи, де виконується фортепіанна або ансамблева музика, створена композиторами, яку вони представляють на суд слухачів. В даний час це об'єднання розширилося приблизно до 30-ти постійних членів; композитори організовують щорічні концерти, де презентують свої нові твори.

У 1985–1991 рр. Мао-Шуень Чен працює на посаді декана факультету музики в Інституті музичних досліджень та в Національному



тайванському педагогічному університеті. Отриманий досвід роботи дає можливість музикантові взяти активну участь у реформуванні музичної освіти на Тайвані. Так, у 1992 р. він засновує асоціацію музичної освіти «R.O.C.». Цього ж року, спільно з піаністом Ван Єном (Wang En), Мао-Шуень Чен створює музичний навчальний заклад – консерваторію WACH (the WACH Conservatory of Music), яка «представила кілька основних навчальних матеріалів з музики і створила інтегровану систему музичної освіти на Тайвані» (Chen, Mao-shuen, 2019. *Wikipedia*).

Надання тайванським студентам доступної музичної освіти було основною місією WACH. Тому діяльність консерваторії спрямована на створення та удосконалення системи місцевої музичної освіти та окремих методів навчання; основну увагу приділено розвитку в учнів музичного слуху, професійних виконавських навичок та здатності до імпровізації. В основу навчальних програм були покладені авторські методичні праці Мао-Шуень Чена: «Уроки і вправи з теорії музики» (1983), «Практичне сольфеджіо», «Атональна музика для сольфеджіо», «Звуковисотне сольфеджіо та ритмічна практика», «Фундаментальні ритмічні уроки і вправи» (1984), «Уроки і вправи в повільних темпах» (1986), «Фортепіанна школа і вправи для фортепіано 2: 3, 3: 2» (1987), «Фортепіанна школа і вправи для фортепіано 3: 4, 4: 3» (1990), «Фундаментальна музична підготовка» (1995) (там само). Ці методичні праці – книги, нотні хрестоматії, аудіозаписи – складаються у чітко організовану освітню систему, на базі якої Мао-Шуень Чен зміг вибудувати власні методи навчання і познайомити з ними багатьох молодих музикантів, які прагнуть досягти високого професійного рівня як виконавці й педагоги. Даний методичний комплекс покликаний, зокрема, допомогти учнівській молоді освоювати класичні та сучасні фортепіанні твори різних національних шкіл і музичних напрямків.

Черговою сходинкою в освоєнні фортепіанного професіоналізму стали 35 сонатин Мао-Шуень Чена. У світовій педагогічній практиці сонатини є невід'ємною частиною навчального репертуару, оскільки написані простіше, ніж сонати – в плані фактури, форми і масштабів. Так, класичні сонатини М. Клементі, В. Моцарта, Л. Бетховена



в більш простому викладі «знайомлять учнів з особливостями музичної мови періоду класицизму, виховують почуття класичної форми, ритмічну стійкість виконання» і є надзвичайно корисними «для виховання таких якостей, як ясність гри і точність виконання усіх деталей тексту» (Лебедева, 2013: 2). Отже, сонатини є дуже корисними для підготовки учнів-піаністів до вивчення більш складних творів, написаних у сонатній формі.

Необхідно відзначити специфіку втілення європейської форми сонатного *allegro* в тайванській фортепіанній музиці. Оскільки даний вид композиції не мав аналогів не тільки в тайванській, але й у китайській національній музиці, його впровадження «в професійний струмінь музичної творчості, з одного боку, означає новий якісний етап в освоєнні європейських норм музичного мислення, а з іншого, демонструє різноманіття можливих підходів до цього освоєння і синтезу двох культур» (Та Куанг Донг, 2003: 4). Так, дослідник Пан Вей (2007: 50) вважає, що сонатини «китайських композиторів зберігають зовнішні контури класичної форми <...> твори представляють собою тричастинні сонатні цикли, де перша частина написана в сонатній формі. <...> В той самий час, у сонатно-циклічну форму проникають елементи програмності як особливого типу образного мислення, що на новому етапі істотно впливає на побудову композиційного цілого та його складові».

Свої сонатини для фортепіано Мао-Шуень Чен створював протягом 35 років (1980–2015). Початок роботи над першою сонатиною збігається з часом навчання композитора у Франції. Перша збірка з десяти сонатин (№№ 1–10) вийшла друком 1993 р. (Chen Mao-shuen, 1993). Всього на сьогоднішній день опубліковано 34 твори, які зібрані у тритомне видання (Chen Mao-shuen, 2018). У цих творах композитор створює свій власний унікальний тайванський стиль шляхом «об'єднання західної класичної традиційної форми, сучасних композиційних технік і китайських модальностей» (Chang, Hsun-Yin, 2016: 50).

Більшість з творів написані в трьох, декілька – в чотирьох частинах. Більшість перших частин написано в сонатному *Allegro*; інші частини – в двочастинній або тричастинній формі або формі рондо.

Композитор «дотримувався структурної концепції класичної сонатини; отже, ці сонатини є класичною музикою» (там само). Оскільки Мао-Шуень Чен завжди вважав, що розвиток ритму має велике значення, більшість його сонатин мають, щонайменше, дві частини з простим (4/4, 2/4, 3/4, 3/8) і одну частину зі складним (5/8, 5/4, 6/8, 9/8) розміром, а, наприклад, у першій частині сонатини № 5 і в другій частині сонатини № 17 широко використовується поліритмія.

Уже в *Сонатині № 1* композитор експериментує з пентатонним ладом *шан*, використовує прийоми імітаційної і контрастної поліфонії. Так, в *першій частині* він утворює восьмизвучний звукоряд, який використовується в експозиції, розробці та репрізі. Мао-Шуень Чен сам проставляє в нотах аплікатуру, вказуючи на безліч нестандартних рішень через мелодійні особливості пентатоніки і деякі квартові послідовності, внаслідок чого він пропонує для досягнення *legato* під час виконання кварт (яке студентам з недостатньою підготовкою може бути непросто зіграти) перший і п'ятий пальці. Ця техніка вимагає також знання, як саме потрібно точно розподілити вагу руки і правильно організувати рух. *Друга частина* досить лаконічна за масштабом. Національний колорит музики підкреслюється завдяки введенню композитором кількох видів пентатоніки з додатковими ступенями. Проблеми, що виникають при виконанні цієї частини, пов'язані з динамікою і прийомом схрещування рук. Динамічний діапазон простирається від *ppp* до *ff*. В кінці частини досить складно виконувати виразно динаміку *pp*, а потім перехід до *ppp*. За бажанням композитора, заключні звуки мають виконуватися з чергуванням обох рук, що може привести до нерівності звучання. В *третьій частині* використані поліритмічне поєднання арпеджованих акордів з віртуозними пасажами, що чергуються між руками, які можна назвати основною піаністичною складністю в даній частині, а також скачки на далекі інтервали та індивідуальні аплікатурні прийоми.

Сонатина № 2 відрізняється особливим лаконізмом. Експозиція першої частини дуже коротка: власне експозиція – всього 8, розробка – 4, репріза – 8 тактів. Характерною рисою цієї частини став акомпанемент в лівій руці в межах арпеджованого акорду з включенням таких інтервалів, як чиста кварта і велика секунда. У другій частині



композитор реалізує ідею монотематизму з мотивним і ритмічним варіюванням музичного матеріалу. Третя частина – віртуозний розвиток попередніх тем.

Сонатина № 3 викликає інтерес явною педагогічною і художньою цінністю. В інтонаційній структурі *першої частини* використовуються квінтові ходи в обох руках. Ці мотиви багато в чому продовжують ідею квартових ходів з попередніх сонатин; сама фраза також стає довшою і містить більше штрихових нюансів. Лірична мелодія другої частині має тонке, вишукане очарування, вимагаючи поетичного звукового втілення. Для досягнення виразності мелодії важливо, щоб учень звертав увагу на примітки щодо динаміки і навчився правильній руховій організації, а головне – чуткому слуховому контролю в процесі виконання. *Друга частина* заснована на пунктирних синкопованих ритмах і «вервечках» вишуканих шістнадцятих нот у розмірі 6/8. Дві означені ритмічні формули чергуються між двома руками. *Третя частина* цікава своїми різноманітними ритмами, в ній вперше зустрічаються прийоми поліритмії – 3: 2 і 3: 4. Композитор зберігає постійний тріольний ритм в правій руці, в той час, як в лівій виконуються п'ять різних ритмічних фігур. Композитор використовує синкоповане і несиметричне фразування ліг, що також створює відчуття поліритмії. У фіналі також багато складних поєднань різних видів артикуляції – легато і стаккато, що вимагає їх виокремлення і попередньої ретельної слухової роботи в повільному темпі.

Уміння виконувати контрапунктуючі мелодичні лінії, які звучать на стаккато і легато, а також інтонувати музичні фрази в їх лінійному поліфонічному поєднанні, особливо, ті, що починаються і закінчуються на різні тактові частки, вимагає певної виконавської майстерності, а тому, може стати проблемою для учня середнього рівня. Для досягнення успіху і кращого подолання піаністичних складнощів в цій і наступній сонатинах можна порекомендувати розігрування за допомогою вправ зі збірки Мао-Шуень Чена «Фортепіанна школа і вправи для фортепіано 3: 4, 4: 3», оскільки вона була створена композитором, щоб допомогти засвоїти складні ритмічні поєднання. Крім цього, вправи корисні для зміцнення пальців і відпрацювання прийомів їх розтяжки для ходів на великі інтервали і зручних стрибків.

У *Сонатині № 4* композитор використовує квартові і квінтові мотиви, а також різноманітні поліритмічні поєднання – 2: 3, 3: 2; 3: 4, 5: 2, 5: 6 і 4: 6. Це дозволяє домогтися від студентів більшої ритмічної свободи. Вперше в *першій частині* з'являється трилінійний запис, що демонструє багатоскладову фактуру. При цьому додаткові труднощі представляє поліритмія 3: 4, а потім – 5: 6. Спадні квінтолі шістнадцятими нотами по звуках пентатонного ладу імітують перебори струн *pipi*. Зміна ритмічного малюнка не повинна порушити точності метра і темпу. Способи роботи над ритмом можуть бути різними. Наприклад, можна порекомендувати студенту виконувати тріолі, поплескуючи по кришці інструменту квартолі іншою рукою, або ж – проспівати мелодію, виконуючи акомпанемент. *Друга частина Adagio* в розмірі 5/8 продовжує ліричний характер середньої частині попередньої сонатини. Вона також побудована на довгих лініях шістнадцятих і передбачає наявність досить тривалої і гнучкої музичної фрази. В останньому розділі з'являються ритмічні зміни у вигляді акцентів на синкопованих нотах. *Третя частина* побудована на поліритмічних поєднаннях 3: 2, обумовлених синкопою завдяки виставленим композитором акцентам на слабку долю. Мелодична лінія розвивається не тільки завдяки інтонуванню певних інтервалів або арпеджуванню акордів, але й завдяки введенню хроматичного і пентатонного звукорядів.

Всі три частини *Сонатини № 5* засновані на прийомах поліритмії (в основному 3: 2 і 2: 3) в імітаційній двоголосній поліфонії. В процесі виконання голоси обмінюються ритмічними формулами. З піаністичної точки зору, фінал написаний більш зручно, ніж в попередніх двох сонатинах, вимагає меншої кількості змін позицій рук, текст містить менше випадкових знаків. Основний ритмічний малюнок не змінюється протягом усієї частини, що дає можливість краще зосередитися на реалізації поліритмії та інтонуванні мелодії.

Для кращого освоєння вищезгаданих ритмічних поєднань варто звернутися до одного з навчальних методів самого Мао-Шуень Чена – «подвійної ритмічної системи» (Chang, Hsun-Yin, 2016: 52), яку композитор розробив «з метою розширення діапазону музики і збагачення її звучання» (там само). Цей метод має велику педагогічну цінність,



оскільки допомагає студентам навчитися грамотному виконанню подібних ритмів.

Сонатина № 6 у чотирьох частинах вирізняється своєю атональною звуковисотною організацією та експресіоністичною спрямованістю. Композитор створив її під враженням від вірша Чжао Чжень-Кая «Життя», де життя описується як мережа, зіткана із безнадії, депресії і гніву; однак вірш розповідає і про надію людей, які намагаються здійснити свої мрії, незважаючи на безвихідність і відчай, що з ними доводиться боротися.

Висловлюючи ці складні емоції в своїй сонатині, Мао-Шуень Чен відмовляється від сонатного *allegro* в *першій частині*, замінюючи її фантазією. Отже, композитор вдається до творчого експерименту в галузі техніки композиції і засобів музичної мови, відмовляючись не тільки від тональної організації, але й від усталених форм. Він втілює фантазійність в гнучкій зміні агогіки (*meno mosso, accelerando*), в роботі з серією, використовуючи або весь 12-тоновий звукоряд, або його окремі елементи, що інтонаційно нагадує мажорний лад, інтонаційні зерна пентатоніки, які потім буде розвивати в наступних частинах. Характерною рисою першої частини також можна вважати остинатне поліритмічне поєднання. *Друга частина Vivace* також істотно відрізняється від других частин інших сонатин. Позначення темпу, різноманітність штрихів і динамічних вказівок свідчить про те, що виконавець має бути налаштований на легку, точну, віртуозну гру. Композитор використовує прийоми репетиційної техніки, стрибки, послідовності, що швидко переміщуються, але при цьому відсутня поліритмія. У музиці відчуваються скерцозність, гротеск, що може викликати згадку про стиль Д. Шостаковича. *Третя частина* написана в спокійному темпі (*Andante*). Композитор застосовує поліритмію 3: 2 і 2: 3, використовуючи досить великі тривалості в розмірі 2/2. Контрапунктичний розвиток двоголосся здійснюється на основі роботи з серією, часто демонструється протилежний рух голосів. *Четверта частина* відрізняється швидким темпом та вельми об'ємною фактурою, на що вказує і трилінійний запис тексту. Цей віртуозний фінал вимагає хорошої піаністичної оснащеності студента, вміння швидко орієнтуватися в просторі, чути поліфонічну розбіжність штрихів,



мати досить великі і гнучкі руки, які вміють вправно переміщатися на великі відстані по клавіатурі. У кодї темп *Presto* переходить в *Allegro*. Це досить несподівано, оскільки зазвичай в кодах темп прискорюється. В даному випадку композитор прагне загальмувати рух з метою укрупнення фактури за рахунок більшого об'єму звучання. Будучи хорошим піаністом, Мао-Шуень Чен розумів необхідність надання виконавцям більшого часу, щоб вони змогли дістатися до далеко розташованих нот баса, правильно передавши динаміку, яка повинна переходити від *f* до *ff*. Студента потрібно навчити точно відчувати момент взяття педалі при виконанні музичних фраз з далеко розташованими басами, щоб поєднати басову лінію з двома іншими голосами.

Сонатини № 7 і 8 продовжують лінію вдосконалення вміння учнів виконувати складні поліритмічні сполучення голосів. Основна ритмічна особливість *першої частини Сонатини № 7* – поліритмічні поєднання 3: 4, 4: 3 і 4: 6 в розмірі 6/8, що зустрічаються протягом всього твору. Подібний принцип, заснований на повторюваності певної фактурної формули, змушує згадати жанри етюду, *studio*, *exercise* тощо, ще раз підкреслюючи інструктивне завдання сонатин Мао-Шуень Чена. *Друга частина* продовжує ідею поліритмії, де вона виникає «в збільшенні» – чверті і восьмушки 3: 4 у розмірі 5/4. У *третьій частині* знову в швидкому темпі звучать шістнадцяті на тлі восьмих в поліритмічному зіставленні 3: 4 і 4: 3 у розмірі 2/4. Композитор спрощує фактуру, але стискає темп, надаючи студентам можливість зосередитися на цій піаністичній складності. Фінал також висуває перед виконавцем й інші технічні завдання, такі, як вміння організувати позиційну пальцеву техніку, розвинути спритність і поліпшити гнучкість в розтяжці пальців обох рук.

Наймасштабніша **Сонатина № 8** – єдина, написана в «західній» тональності ре-мінор. Вона – більш лірична за характером, але поліритмія в ній більш складного рівня. Композитор пропонує досить мудре ритмічне з'єднання – 4: 3 в розмірі 6/8, де більшість мотивів починаються зі слабкої долі після паузи. Фактура також більш складна і насичена технічними прийомами, зокрема, октавними послідовностями. Це вимагає від виконавця доволі розвинених професійних навичок, організації піаністичного апарату і неухильного слухового



контролю, який забезпечить точність дотику до клавіатури. Крім того, використання великого пальця для виконання мелодії потребує вмілого перенесення ваги руки для необхідної рівності звучання та інтонаційної виразності.

Сонатина № 11 побудована на принципі дзеркального відображення. Симетрія проявляється на ритмічному та інтонаційному рівнях. У фіналі в швидкому темпі виконуються одночасні стрибки на далекі інтервали в обох руках, що може виявитися проблемою для деяких студентів внаслідок зміни позицій і перенесення рук на велику відстань. Для успішного виконання цієї частини має вирішальне значення правильний підбір аплікатури і точна слухова та рухова організація.

Перша частина Сонатини № 17, Allegro, побудована на квартових ходах та імітаційній поліфонії. Поступове ускладнення фактури сприяє динамізації розвитку: двоголосний виклад змінюється триголосним, збільшується обсяг і гучність звучання. У кульмінації композитор застосовує досить складний піаністичний прийом – ходи паралельними квінтами в лівій руці по звуках пентатоніки, що підсилює національний колорит звучання. У *другій частині Moderato* мелодія широкого дихання і тріольний супровід, що сходять терцовими ходами, відображає особливості пісенного фольклору народності *хакка*. Обидві лінії необхідно грати *legato* легкими пальцями, погойдувані тріолі вимагають ретельного слухового контролю і чуйного дотику до клавіатури. *Третя частина Vivace*, в якій активно застосовується ритмічна фігура з двох шістнадцятих і восьмої, передає образ тайванського народного танцю. Подібна музика часто звучить на святкових гуляннях, коли люди збираються разом, щоб потанцювати. При виконанні фігур, заснованих на протилежному русі до сильних часток, студентів необхідно контролювати синхронність звучання обох рук і артикуляційну точність вимови. Технічно складними також є стрибки, які доходять іноді до відстані двох октав. Можна запропонувати декілька способів роботи над стрибками: слуховий, тактильний, психологічний. Оскільки базовим чинником успішної гри піаніста є слух, учень має «дотягнутися» слухом до необхідної звуковисотної вершини; цю відстань також можна досягати, не дивлячись на клавіатуру,



в темряві або з закритими очима. Щодо тактильного аспекту, робота над стрибками передбачає відпрацювання миттєвого переміщення рук уздовж клавіатури від однієї ноти до іншої, тобто, пальці повинні знати, куди стрибати. І, нарешті, можна психологічно «ускладнити» завдання, навмисно зробивши стрибок ще більш широким, після чого справжня відстань здається більш легкою.

Сонатина № 21 представляється доволі складною з точки зору координації руху обох рук. Дуже важливо допомогти студенту підібрати правильну аплікатуру, яка була б доцільною як для зручності виконання, так і для інтонаційної виразності. В *першій частині* композитор проставляє безліч випадкових знаків, що вимагає від виконавця великої уважності при розборі тексту. Важливим завданням також є відтворення контрастної поліфонії в двоголоссі. *Друга частина Andantino* вимагає розвиненої віртуозності – незважаючи на досить розмірений темп, численні групи тридцять других в обох руках потребують гнучкості, пальцевої точності у вимові звуків і майстерного *legato*. *Третя частина Vivace* написана в формі рондо. В основі рефрену композитор використовує ритмічну формулу, характерну для тайванської народної мелодії *че-гу-діао* – різновиду музики, що супроводжує танці та співи.

Найбільшу складність для виконавця представляють останні дві сонатини, що стали своєрідним підсумком усього тритомного видання. Так, в **Сонатині № 33** композитор вельми широко застосовує складні ритмічні фігури, змінний розмір, наближаючи музичну мову до свободи фольклорного викладу. В усіх трьох частинах буквально в кожному наступному такті змінюються розмір, штрихи, ритмічний малюнок і навіть динаміка. У **Сонатині № 34** зміни розміру використовуються на більшій відстані, ніж у попередньому творі. Проте, друга частина *Adagio* написана в складному розмірі 21/16, де ритмічне співвідношення між тривалостями постає дуже непростим завданням. Подібним чином побудована й фінальна частина *Vivace*, де в простому на перший погляд розмірі 2/4 вникають різноманітні ритмічні складності.

Отже, огляд сонатин Мао-Шуень Чена засвідчує, що довгий шлях сходження до опанування музичного матеріалу зі складною інтона-



ційною та ритмічною організацією має бути пройдений поступово, через освоєння більш простих елементів музичної мови.

Висновки. Мао-Шуень Чен зробив значний внесок в тайванську музичну культуру, особливо в сфері композиції та музичної освіти. Серед багатьох жанрів його творчості найбільш вагоме місце належить фортепіанній музиці. Присвятивши багато років педагогічній роботі у музичних вишах Тайваню, Мао-Шуень Чен розробив струнку систему навчання, забезпечивши учнів необхідними навчальними посібниками та матеріалами, від рівня початкової музичної школи до середньої ланки, приділяючи особливу увагу практиці сольфеджіо та фундаментальних фахових дисциплін.

Значну частину своєї уваги композитор приділив осягненню учнями сонатної форми, від більш простих зразків в жанрі сонатини до складних творів в жанрі сонати. Оскільки фортепіанні сонати Мао-Шуень Чена висувають високі вимоги до виконавців внаслідок великого обсягу, значної віртуозності та складності ритмічної організації і фактури, їх освоєння доцільне лише після проходження більш простих опусів тайванського майстра. Сонатини Мао-Шуень Чена є своєрідною сполучною ланкою між творами шкільного рівня та опусами найвищої піаністичної складності. Вони зібрані в три зошити, де кожний наступний вимагає більш високого ступеню піаністичної майстерності. У цьому плані тайванського композитора можна порівняти із західноєвропейським класиком, «патріархом фортепіано» М. Клементі, який вибудував струнку систему поступового оволодіння піаністичною майстерністю.

Демонструючи тяжіння до моделі західної музичної освіти, Мао-Шуень Чен дбайливо зберігає китайсько-тайванську культурну традицію. Він створює композиції з типово «західною» структурою, які повинні виконуватися на «західних» інструментах, але при цьому зберігає яскравий національний колорит. У всіх сонатинах колорит тайванської народної музики переважає. Так, в основі *Сонатин №№ 1–5, 7, 11, 17, 21* – пентатонний звукоряд *шан*, розширюваний додатковими ступенями. Виключення становлять *Сонатина № 6*, створена за допомогою атональної техніки, і *Сонатина № 8*, в основі якої – західноєвропейська тональна система. Відтворенню образу національної



тайванської музики сприяє також застосування паралельних кварт і квінт, іноді з додаванням до них секунд.

Вважаючи ритм основою музики, композитор демонструє розмаїття авторських варіантів меро-ритмічної організації – складні і змінні розміри, різні види синкоп, поліритмію, особливу увагу приділяючи сполученням 3: 2, 4: 6 і 4: 3 як найбільш важливим, на його думку, для освоєння навчального матеріалу. Він розташовує поліритмічні елементи в своїх сонатинах в порядку поступового ускладнення, використовуючи принцип «від простого до складного». Тому сонатини можна вважати таким само інструктивним матеріалом, як і ритмічні вправи та етюди. Наприклад, *Сонатини №№ 3–6* засновані на поліритмії 3: 2, 2: 3, *Сонатини №№ 7–8* – на сполученнях 3: 4 і 4: 3.

Прикінцеві *Сонатини (№№ 32–34)* Мао-Шуень Чена вимагають від виконавця високого ступеня піаністичної оснащеності, оскільки є творами, що поєднують складні елементи тайванської національної музичної мови та сучасного західного композиторського письма. Інтонаційне, темброве, динамічне багатство, різноманітність ритміки, нерегулярність тактових розмірів, неординарний штриховий малюнок з повним правом дозволяють вважати сонатини Мао-Шуень Чена яскравими зразками сучасного фортепіанного репертуару, які мають бути широко представлені на концертній естраді.

ЛІТЕРАТУРА

- Лебедева, Т. Ю. (2013). *Работа над крупной формой*. (Методическая работа преподавателя фортепиано). Детская школа искусств им. М. И. Глинки. Москва, 6. Retrieved from <http://www.tasg.ru/wp-content/uploads/2016/12/Lebedeva-Krupforma.pdf>
- Пан, Вэй. (2007). Особенности претворения программности в сонатно-циклических произведениях китайских композиторов. *Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*, 11, 50–56.
- Та, Куанг Донг. (2003). *Фортепианная соната и концерты вьетнамских композиторов: национальные особенности и европейская традиция*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 253.



- Chang, Hsun-Yin. (2016). *A Study of Selected Taiwanese Pedagogical Solo Piano Music of the Twentieth Century*. (D.M.A. Dissertation). University of Northern Colorado. Greeley, Colorado, XV+146.
- Chen, Mao Shuen 陳茂萱 (2018). Piano Sonatinas 鋼琴小奏鳴曲 : No. 1 – No. 34. Volumes I–III 合訂本. Zhifan Music, 319.
- Chen, Mao Shuen 陳茂萱 (1993). Piano Sonatinas. Volume 1. No. 1 – No. 10. 鋼琴小奏鳴曲 第1冊. Wach Music Edition. Zhifan Music Publishing 致凡音樂出版, 116.
- Chen, Mao-shuen. (Last edit. October 19, 2019). *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Chen_Mao-shuen
- Chen, Zi-Li. (1997). *The Study of Mao-Shuen Chen's Music Works and the Music Education*. (M. M. Thesis). National Taiwan Normal University. Taipei.
- Pisano, Luca. (2005). Taiwanese Composers and Piano Works in the XX Century: Traditional Culture and the Taiwan Xin Yinyu. *Kervan – Rivista internazionale di studii afroasiatici [Kervan – International Journal of Afro-Asiatic Studies]*, 1, 49–71 [in English].
- Wang, Li-Qian. (2011). *The Logic Statement – The Study of Mao-Shuen Chen's Sonata*. Taipei: National Taiwan Normal University.

REFERENCES

- Chang, Hsun-Yin. (2016). *A Study of Selected Taiwanese Pedagogical Solo Piano Music of the Twentieth Century*. (D.M.A. Dissertation). University of Northern Colorado. Greeley, Colorado, XV+146 [in English].
- Chen, Mao Shuen 陳茂萱 (1993). Piano Sonatinas. Volume 1. No. 1 – No. 10. 鋼琴小奏鳴曲 第1冊. Wach Music Edition. Zhifan Music Publishing 致凡音樂出版, 116 [Sheet music, in Chinese].
- Chen, Mao Shuen 陳茂萱 (2018). Piano Sonatinas 鋼琴小奏鳴曲 : No. 1 – No. 34. Volumes I–III 合訂本. Zhifan Music, 319 [Sheet music, in Chinese].
- Chen, Mao-shuen. (Last edit. October 19, 2019). *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Chen_Mao-shuen [in English].
- Chen, Zi-Li. (1997). *The Study of Mao-Shuen Chen's Music Works and the Music Education*. (M. M. Thesis). National Taiwan Normal University. Taipei [in English].
- Lebedeva, T. YU. (2013). *Rabota nad krupnoy formoy [Work on a large form]*. (Methodical work of a piano teacher). Children's School of Arts named after



- M. I. Glinka. Moscow, 6. Retrieved from <http://www.tasg.ru/wp-content/uploads/2016/12/Lebedeva-Krupforma.pdf> [in Russian].
- Pan, Vey. (2007). Osobennosti pretvoreniya programmnosti v sonatno-tsiklicheskikh proizvedeniyakh kitayskikh kompozitorov [Features of the implementation of programmaticity in sonata cyclical works of Chinese composers]. *Vestsi Belaruskay dzyarzhainay akademii muzyki [News of the Belarusian State Academy of Music]*, 11, 50–56 [in Russian].
- Pisano, Luca. (2005). Taiwanese Composers and Piano Works in the XX Century: Traditional Culture and the Taiwan Xin Yinyu. *Kervan – Rivista internazionale di studii afroasiatici [Kervan – International Journal of Afro-Asiatic Studies]*, 1, 49–71 [in English].
- Ta, Kuang Dong. (2003). *Fortepiannaya sonata i kontserty vyetnamskikh kompozitorov: natsionalnyye osobennosti i yevropeyskaya traditsiya [Piano Sonata and Concerts by Vietnamese Composers: National Peculiarities and European Tradition]*. (Candidate / PhD Dissertation). Russian Academy of Music named after Gnesins. Moscow, 253 [in Russian].
- Wang, Li-Qian. (2011). *The Logic Statement – The Study of Mao-Shuen Chen's Sonatina*. Taipei: National Taiwan Normal University [in English].

Стаття надійшла до редакції 27.12.2019 р.