

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

**Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису**

**ЧЖАН МЕНЧЖЕ**

**УДК 792.5:792.2](477.43/25) ”1873/1898”(091)**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ПОЛІФОНІЧНІ ЖАНРИ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ  
КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Чжан Менчже

Науковий керівник

**Чернявська Маріанна Станіславівна,**  
кандидат мистецтвознавства, професор

**Харків — 2023**

## АНОТАЦІЯ

**Чжан Менчже. Поліфонічні жанри у фортепіанній музиці китайських композиторів.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023

Дисертацію присвячено вивченню поліфонічних жанрів у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століття. Зацікавленість сучасних композиторів і виконавців поліфонією пояснюється синтетичністю музичного мислення ХХ – початку ХХІ століть, що обумовлює, зокрема, відродження докласичних форм і жанрів та їх оновлення з метою відповідного відображення сучасного світобачення. Ця властивість сучасної музики визначає актуальність в наш час вищої форми поліфонічного мислення – фуґи.

Панорамний огляд музичної культури останнього століття дозволяє констатувати широке розповсюдження в мистецькій практиці поліфонічних жанрів. Подолавши межі Західної Європи, воно перетворилося на власні здобутки багатьох країн і континентів, набувши майже всесвітнього характеру. У процесі розробки поліфонічних жанрів на національній основі приймають активну участь китайські композитори. Пройшовши довгий шлях оволодіння цим типом творів, вони досягли значного художнього рівня, викликавши жвавий інтерес виконавців і слухачів та знайшовши значне місце у підготовці професіоналів-піаністів. Серед композиторів, для яких поліфонія постала одним з чинників творчого стилю, – Хе Лутін (1903-1999), Дін Шаньде (1911-1995), Ло Чжунчжун (1924-2021), Чень Мінджі (1925-2009), Рао Юян (1933-2010), Ван Лісань (1933-2013), Лін Хуа (нар. 1942 р.), Хуан Ан-Лун (нар. 1949 р.) та ін. Насьогодні сформувався багатоскладовий музичний матеріал, кількісні та якісні показники якого свідчать про наявність в мистецькій практиці Китаю певної композиторської традиції. Отже, актуальність теми

запропонованого дослідження зумовлена здобутками китайських композиторів у галузі поліфонічної музики для фортепіано, їх творчим потенціалом для світової музичної спільноти, які й досі не отримали системного висвітлення та оцінки в єдності національно-стильового мислення та виконавської реалізації.

Мета дослідження – визначити внесок китайських композиторів у поліфонічні жанри фортепіанного мистецтва в національно-стильовому та виконавському вимірах.

Розділ 1 «Поліфонічний простір китайського фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ століття: в пошуках національної ідентичності» присвячений методології дослідження. У підрозділі 1.1. аналізується розвиток поліфонічних жанрів для фортепіано у національних композиторських школах ХХ – початку ХХІ століття. У даний період, зважаючи, з одного боку, на загальну тенденцію до конструктивних принципів у мистецтві, а з іншого, – на закономірний результат розвитку людської свідомості, мови, мислення як багатоплановості сприйняття, – склалися сприятливі передумови для розвитку поліфонії в багатьох національних культурах, серед яких, Аргентина, Греція, Японія, Китай та інші. Подібно до того, як «стара» поліфонія пристосовувалася в перші десятиліття ХХ століття до бурхливого процесу перебудови всієї музичної системи, в неєвропейських культурах здійснювалися пошуки чинників органічного вживлення спадку європейського як чогось «іншого» в уже існуючі традиції, його перетворення у приналежність національного. Натомість, між цими історичними процесами виявляються суттєві розбіжності, осягнення яких складає одну з ключових проблем в науковому осмисленні рушійних сил становлення в них поліфонічної музики.

Для глибокого розуміння генези поліфонічного мислення у професійній композиторській творчості Китаю ХХ століття та на сучасному етапі її розвитку був задіяний ґрунтовний розгляд питань, пов'язаних зі специфікою багатоголосся в фольклорі та традиційному мистецтві Китаю як принципів формотворення музичного матеріалу. Китайські народні пісні, тяжіючи до

лінеарності, переважно одноголосні, однак, цитра цинь, труба соню, орган шен та інші китайські музичні інструменти мали обмежену можливість для втілення поліфонічних прийомів прихованого багатоголосся або підголоскової поліфонії. Тому найбільший поліфонічний потенціал був закладений в традиціях ансамблевого інструментального музикування та музично-драматичного театрального мистецтва.

У підрозділі 1.2. досліджуються шляхи становлення теорії поліфонії в музичній науці Китаю. Необхідним компонентом розвитку композиторської творчості в області поліфонії став ретельний аналіз китайськими музикантами досягнень європейського музикознавства у сфері поліфонії та контрапункту, оскільки їх розвиток в Європі відбувався в інших історичних і культурологічних умовах, ніж у Китаї. На цій основі протягом майже ста років наполегливої роботи кількох поколінь вчених-музикознавців, теоретиків і композиторів китайська поліфонічна музична теорія досягла певних результатів.

У підрозділі 1.3. «Фортепіанний поліфонічний твір в інтерпретаційному полі мистецької практики» обговорюються питання, що стосуються комплексу піаністичних завдань з відтворення поліфонічного тексту. Важливе місце у обговоренні шляхів виконавської реалізації поліфонічних жанрів посідають думки китайських дослідників, педагогів і виконавців, присвячених виконанню національної фортепіанної поліфонії від початкового навчального до найвищого концертно-художнього рівнів.

Розділ 2 «Національна своєрідність трактування жанрових моделей європейської поліфонії у китайській фортепіанній музиці» присвячений композиторам, для яких поліфонія постала одним з чинників творчого стилю. Розгляд поліфонічних жанрів китайської музики здійснюється в контексті сучасних уявлень про їх сутність та структуру, що ґрунтується на національній специфіці музики та впливу західноєвропейської поліфонії.

У підрозділі 2.1. розглядається композиторський досвід оволодіння поліфонічним письмом: від поліфонічної п'єси до фуґи. Найбільш органічно

розвідка можливостей створення контрапункту з урахуванням національної музики здійснювалася або у програмних п'єсах, або вільно скомпонованих інтенціях. Більшість китайських композиторів, які шукали на фортепіано засоби виразності, що відображають національну звукову своєрідність музики, віддавали перевагу поліфонізації фортепіанної фактури, яка зберігала лінійність мелодій та посилювала їхню самотність.

Необхідність створення національного педагогічного репертуару для фортепіано обумовила зацікавленість композиторів жанром інвенції (Хе Лутін, Сяо Шусянь, Ду Цянь, Сунь Юньін та ін.). Результатом прагнення композиторів до укрупнення форми музичного самовираження стали цикли поліфонічних п'єс, що відбивають широке коло образних асоціацій їх авторів (Хе Шаоїна, Чень Мінджі, Сяо Шусянь, Чень Хуадо та ін.). Всі ці твори за своєю значимістю не виходять за рамки педагогічного репертуару, проте вони відіграли важливу роль у оволодінні поліфонічною композиторською технікою і особливо в розвитку поліфонічного мислення юних музикантів. Фортепіанні фуги як окремі твори стали здобутками композиторів (Юй Су Сянь, Ван Пейюань, Жанг Ханбінг, Цзян Юаньлу, Цінг Тао) та прикладами натхнення в області національної поліфонічної музики. Фуги, написані в традиційних китайських ладах, репрезентують риси національної композиторської школи і відображають її своєрідність.

У підрозділі 2.2. «Циклічні поліфонічні жанри на перетині класичного, сучасного та національного» розглядаються музичні твори, в яких відбився найвищий рівень оволодіння китайськими композиторами мистецтва поліфонією. Першими спробами в даному жанрі стали твори Рао Юяня «Прелюдія та фуга» (1956) та «Інтродукція і фуга – Лірика» (1964), що наслідують західноєвропейський жанр поліфонічної діалогії. Майже кожен фортепіанний твір Рао Юяня (в тому числі й цикли «Замальовка життя Яньань» (1964) та «Три поліфонічні п'єси на теми старовинної музики Чан'ань» (1992)) містить основну ключову техніку композиції техніку контрапункту, які допомагають одне одному глибше висловлювати зміст

музики. Взаємодія європейського та національного у фортепіанних творах Рао Юяна здійснюється на двох рівнях: звуковисотному, через роботу з народними ладами, – і цитатному, коли для різного роду поліфонічних маніпуляцій використовується оригінальний наспів або його частина.

В основі циклу з 13 Прелюдій і фуг Чень Мінджі (1960-2004) покладений принцип зміни різних – класичної, сучасної, тональної та атональної, західної та національної висотних систем. Вплив пентатонно-модальної системи ладового мислення як репрезентації національного в творчості Чень Мінджі проявляється дуже рельєфно навіть в умовах додекафонного письма. Прелюдії і фуги виконуються *attaca*, тим самим «підвищується планка» складності втілення драматургічного задуму як співвідношення цілого у межах поліфонічної діалогії.

5 Прелюдій і фуг Ло Чжунчжуна (1960-1980) демонструють світ всіх пентатонних ладів, таким чином зближуючи опора на пентатонну ладову основу, вільне структурування композиції в прелюдях та суворо регламентоване – у двоголосних фугах, розширення зони розвитку розробки у композиціях прелюдій та фуг, що є переважно тричастинними, використання прийомів та різновидів контрапунктичної техніки, різноманіття імітаційних форм розвитку тематизму. 5 Прелюдій і фуг в усіх пентатонних ладах Ван Лісяня (1982) є програмним, що в більшій мірі відповідає художнім властивостям китайського національного мистецтва.

4 Прелюдії та фуги Дін Шаньде (1988) – цикл програмного типу, де композитор створив свій унікальний звуковисотний ряд, адаптувавши національну основу до сучасних композиторських технік письма. Композитор переосмислює сам жанр Прелюдії та фуги, надаючи йому ліричного – в широкому сенсі – і навіть романтичного «фльору». Це логічно пов'язує його з французькою культурою та початковим досвідом у сфері створення поліфонії.

Поліфонічні цикли Лін Хуа у багатьох випадках істотно збагачуються мажоро-мінором та отримують нове своєрідне трактування. Але, як правило, найсміливіше трактування композитором тих чи інших ладових

закономірностей у своїй основі має народне «зерно» і це багато в чому сприяє тому, що дуже складні форми музичного розвитку у його творах легко сприймаються та доступні широким масам слухачів. Якщо у двох творах композитор зберігає загальноприйнятну форму поліфонічної діалогії (Прелюдія та fuga D dur (1989), Пассакалія і fuga a moll (1999)), то в циклі Прелюдія, хорал і fuga G dur (1998) звертається до більш складної форми, поглиблюючи художньо-образний зміст. Подібної мети намагається досягнути й композитор Хуан Ан-Лун, перетворюючи свої масштабні оркестрові, органні та хорові твори на циклічні поліфонічні жанри. В його поліфонічних творах спостерігається тенденція до ускладнення архітектури і об'єктивованого змісту поліфонічного жанру.

У Висновках підводяться підсумки дослідження. Проведене дослідження довело, що китайські композитори, творчо освоюючи та переосмислюючи досвід західних поліфоністів, створили великий масив фортепіанного репертуару в області поліфонії, наситивши його національними рисами, міцно пов'язавши з витоками китайської національної музики, давши поліфонічній музиці новий зміст, а частково і форму.

У фортепіанній музиці китайських композиторів fuga та інші поліфонічні жанри та форми (інвенції, програмні поліфонічні п'єси, сюїти в поліфонічному стилі, малий та великий поліфонічний цикли програмного та непрограмного типу та ін.) набули широкого поширення. Фуга різноманітно представлена в творчості китайських композиторів і як частина поліфонічного циклу, і як самостійний твір. Цей жанр є вершиною розвитку поліфонічного мислення в китайській фортепіанній музиці. Саме у фузі знайшли найвище втілення дві основні тенденції в оволодінні поліфонією, а саме, – активне освоєння європейських традицій та цілеспрямоване використання національної народної творчості. Творчий розквіт більшості китайських композиторів, які писали поліфонічні твори для фортепіано, відбувся, починаючи з другої половини ХХ століття. Саме в цей період у композиторській творчості Китаю вперше з'явилися непрограмні фуґи, тоді як

попередній період переважали поліфонічні п'єси програмного характеру – тенденція, яка зберіглася й сьогодні.

Вершиною розвитку поліфонії стали фортепіанні цикли, у складі яких є fuga, що не тільки підтверджує невичерпність можливостей цього жанру і форми, а й є доказом певного звукового устрою, канонічних умов письма певної епохи. Сучасні автори органічно поєднують закономірності, традиційно властиві поліфонічній музиці, специфічні засоби виразності, що є характерними для нашого часу і ґрунтуються на оновленні ладових, гармонічних, ритмічних та інших елементів музичної мови. Найрізноманітніше поліфонія представлена жанром Прелюдії та фуґи. На сьогоднішній день китайські композитори Рао Юянь, Ло Чжунчжун, Чень Мінджі, Ван Лісань, Дін Шаньде, Лін Хуа, Хуан Ан-Лун та ін. створили чималу кількість фортепіанних творів із подібним жанровим ім'ям. Фуґа в малому поліфонічному циклі (особливо програмного типу) трактується китайськими композиторами більш вільно, порівняно з європейськими канонами цього жанру, насамперед через опору на пентатонно-модальну систему ладового мислення. Але усі фуґи, розглянуті в малих циклах, структурно відповідають загальноприйнятому в західноєвропейській музиці поділу на експозицію, розробку, репризу; або – експозицію та вільну частину (з репризою або без неї).

Протягом ХХ – початку ХХІ століття китайське музикознавство прагне все більш широкого охоплення та проблемного вивчення поліфонічних явищ у традиційній музичній культурі та професійній творчості китайських композиторів, в опорі на досягнення європейської теорії поліфонії. З цього погляду публікації китайських науковців є своєрідним дзеркалом внутрішньої ситуації у сучасній музичній культурі Китаю. Жанрова різноманітність таких публікацій роблять їх затребуваними не лише серед музикознавців, а й серед композиторів, музикантів-виконавців та педагогів, діячів сфери музичного поширення. Отже, на сьогоднішній день в Китаї існує потужна теоретична база вивчення західної та національної поліфонічної музики. Найвідоміші



дослідження в цій галузі написані саме провідними китайськими композиторами-поліфоністами Дін Шаньше, Чень Мінджі, Ван Лісанем, Рао Юяном, Лінь Хуа та ін. На такому «могутньому» теоретичному ґрунті поліфонічне мислення актуалізується у системі музичної комунікації : «творчість (композиторське) – сприйняття (розуміння) – виконання (відтворення)». Це обумовлює системність аналізу явищ музичної культури, в чому вбачається загальна тенденція розвитку сучасного наукового пізнання: від диференціації певних рівнів організації поліфонічного твору – до їх виконавської реалізації як художнього цілого.

**Ключові слова:** поліфонія, жанр, китайська фортепіанна музика, композиторська творчість, індивідуальний стиль, поліфонічне мислення, національна теорія поліфонії, національна теоретико-композиторська школа, прелюдія і fuga, пентатоніка, фольклорна традиція, полі-тембральний ансамбль, національна самоідентифікація, архетип, фактурна організація музичного матеріалу, виконавські засоби виразності, піаністична реалізація, виконавська інтерпретація.

## SUMMARY

**Zhang Mengzhe. Polyphonic genres in the piano music of Chinese composers.** Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – “Musical Art” (02 – “Culture and Art”). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of polyphonic genres in the piano works of Chinese composers of the 20th – early 21st centuries. The interest of modern composers and performers in polyphony is explained by the synthesis of musical thinking of the 20th and early 21st centuries, which causes, in particular, the revival of pre-classical forms and genres and their renewal in order to reflect the

modern worldview accordingly. This property of modern music determines the relevance in our time of the highest form of polyphonic thinking – the fugue.

A panoramic survey of the musical culture of the last century allows us to ascertain the wide spread of polyphonic genres in the artistic practice. Having overcome the borders of Western Europe, it has turned into its own achievements of many countries and continents, acquiring an almost universal character. Chinese composers take an active part in the process of developing polyphonic genres on a national basis. Having passed a long way of mastering this type of works, they reached a significant artistic level, aroused the lively interest of performers and listeners and found a significant place in the training of professional pianists. Among the composers for whom polyphony became one of the factors of creative style are He Luting (1903–1999), Ding Shande (1911–1995), Luo Zhongzhong (1924–2021), Chen Mingzhi (1925–2009), Rao Yuyang (1933–2010), Wang Lisan (1933–2013), Lin Hua (b. 1942), Huang An-Lung (b. 1949) and others. Today, polysyllabic musical material has been formed, the quantitative and qualitative indicators of which testify to the presence of a certain compositional tradition in the artistic practice of China. Therefore, the relevance of the topic of the proposed study is determined by the achievements of Chinese composers in the field of polyphonic music for the piano, their creative potential for the world music community, which have not yet received systematic coverage and evaluation in the unity of national-style thinking and performance.

The purpose of the study is to determine the contribution of Chinese composers to the polyphonic genres of piano art in national-stylistic and performing dimensions.

Chapter 1 “Polyphonic space of Chinese piano art of the 20th – early 21st centuries: in search of national identity” is devoted to research methodology. In subsection 1.1. the development of polyphonic genres for piano in national composer schools of the 20th and early 21st centuries is analyzed. In this period, taking into account, on the one hand, the general tendency towards constructive principles in art, and on the other hand, the natural result of the development of human

consciousness, language, thinking as a multifaceted perception, favorable prerequisites for the development of polyphony in many national cultures have been created. among which, Argentina, Greece, Japan, China and others. Just as the “old” polyphony was adapted in the first decades of the 20th century to the turbulent process of rebuilding the entire musical system, in non-European cultures, searches were carried out for factors of the organic assimilation of the European heritage as something “different” into already existing traditions, its transformation into a national belonging. Instead, there are significant differences between these historical processes, the understanding of which is one of the key problems in the scientific understanding of the driving forces of the formation of polyphonic music in them.

In order to gain a deep understanding of the genesis of polyphonic thinking in the professional compositional work of China in the 20th century and at the current stage of its development, a thorough consideration of issues related to the specificity of polyphony in Chinese folklore and traditional art as the principles of shaping musical material was involved. Chinese folk songs, tending towards linearity, are mostly monophonic, however, the zither qin, sonu trumpet, sheng organ and other Chinese musical instruments had a limited opportunity to embody the polyphonic techniques of hidden polyphony or subvocal polyphony. Therefore, the greatest polyphonic potential was laid in the traditions of ensemble instrumental music making and music-dramatic theater art.

In subsection 1.2. ways of formation of the theory of polyphony in Chinese music science are investigated. A necessary component of the development of the composer's creativity in the field of polyphony was a careful analysis by Chinese musicians of the achievements of European musicology in the field of polyphony and counterpoint, since their development in Europe took place in different historical and cultural conditions than in China. On this basis, during nearly a hundred years of hard work by several generations of musicologists, theorists and composers, Chinese polyphonic music theory has achieved certain results.

In subsection 1.3. “Piano polyphonic work in the interpretive field of artistic practice” discusses issues related to a complex of pianistic tasks in the reproduction

of polyphonic text. An important place in the discussion of the ways of performing polyphonic genres is occupied by the opinions of Chinese researchers, teachers and performers dedicated to the performance of national piano polyphony from elementary school to the highest concert and artistic levels.

Chapter 2 “National originality of interpretation of genre models of European polyphony in Chinese piano music” is devoted to composers for whom polyphony became one of the factors of creative style. The examination of polyphonic genres of Chinese music is carried out in the context of modern ideas about their essence and structure, which is based on the national specificity of music and the influence of Western European polyphony.

In subsection 2.1. the composer's experience of mastering polyphonic writing is considered: from a polyphonic piece to a fugue. The most organic exploration of the possibilities of creating counterpoint taking into account national music was carried out either in program pieces or freely composed intentions. Most of the Chinese composers who were looking for means of expression on the piano, reflecting the national sound distinctiveness of the music, preferred the polyphonization of the piano texture, which preserved the linearity of the melodies and strengthened their originality.

The need to create a national pedagogical repertoire for the piano determined the interest of composers in the genre of invention (He Luting, Xiao Shuxian, Du Qian, Sun Yunying, etc.). The result of the composers' desire to consolidate the form of musical self-expression became cycles of polyphonic pieces that reflect a wide range of figurative associations of their authors (He Shaoin, Chen Mingzhi, Xiao Shuxian, Chen Huado, etc.). All these works by their importance do not go beyond the framework of the pedagogical repertoire, but they played an important role in mastering the polyphonic compositional technique and especially in the development of polyphonic thinking of young musicians. Piano fugues as individual works became achievements of composers (Yu Su Xian, Wang Peiyuan, Zhang Hanbing, Jiang Yuanlu, Qin Tao) and examples of inspiration in the field of national

polyphonic music. Fugues written in traditional Chinese modes represent the features of the national school of composers and reflect its originality.

In subsection 2.2. “Cyclic Polyphonic Genres at the Crossroads of Classical, Modern, and National” examines musical works that reflect the highest level of mastery of polyphony by Chinese composers. The first attempts in this genre were the works of Rao Yuyan “Prelude and Fugue” (1956) and “Introduction and Fugue – Lyric” (1964), which imitates the Western European genre of polyphonic dilogy. Almost every piano piece by Rao Yuyang (including the cycles “Sketch of Yan'an Life” (1964) and “Three Polyphonic Pieces on Ancient Chang'an Music Themes” (1992)) contains the basic key compositional technique of counterpoint, which helps each other one to express the meaning of music more deeply. The interaction of the European and the national in Rao Yuyan’s piano works is carried out on two levels: pitch, through work with folk modes, and quotation, when the original chant or part of it is used for various kinds of polyphonic manipulations.

The cycle of 13 Preludes and Fugues by Chen Mingzhi (1960-2004) is based on the principle of changing different – classical, modern, tonal and atonal, Western and national pitch systems. The influence of the pentatonic-modal system of modal thinking as a representation of the national in the work of Chen Mingzhi is manifested very clearly even in the conditions of dodecaphonic writing. Preludes and fugues are performed by attack, thereby “raising the bar” of the complexity of the implementation of the dramatic idea as a ratio of the whole within the polyphonic dilogy.

The 5 Preludes and Fugues of Luo Zhongzhong (1960-1980) demonstrate the world of all pentatonic scales, thus converging the reliance on the pentatonic scale base, the free structuring of the composition in the preludes and the strictly regulated one in the two-part fugues, the expansion of the zone of development in the compositions of preludes and fugues, which are mainly three-part, the use of techniques and varieties of contrapuntal technique, a variety of imitative forms of thematic development. 5 Preludes and Fugues in all pentatonic scales by Wang

Lishan (1982) is programmatic, which is more in line with the artistic properties of Chinese national art.

Ding Shande's 4 Preludes and Fugues (1988) is a program-type cycle where the composer created his unique pitch range, adapting the national basis to modern compositional writing techniques. The composer rethinks the very genre of Prelude and Fugue, giving it a lyrical – in the broadest sense – and even romantic “flora”. This logically connects him with French culture and initial experience in the field of creating polyphony.

Lin Hua's polyphonic cycles are in many cases significantly enriched with major-minor and receive a new, peculiar interpretation. But, as a rule, the most daring interpretation by the composer of certain tonal regularities has a folk "grain" at its core, and this contributes in many ways to the fact that the very complex forms of musical development in his works are easily perceived and accessible to the broad masses of listeners. If in two works the composer preserves the generally accepted form of polyphonic dilogy (Prelude and Fugue in D dur (1989), Passacaglia and Fugue in a moll (1999)), then in the cycle Prelude, Chorale and Fugue in G dur (1998) he turns to a more complex form, deepening artistic content. Composer Huang An-Lung tries to achieve a similar goal, transforming his large-scale orchestral, organ and choral works into cyclical polyphonic genres. In his polyphonic works, there is a tendency to complicate the architecture and objectified content of the polyphonic genre.

The Conclusions summarize the results of the study. The conducted research proved that Chinese composers created a large array of piano repertoire in the field of polyphony, creatively mastering and reinterpreting the experience of Western polyphonists. They imbued it with national features, firmly connecting it with the origins of Chinese national music, giving polyphonic music a new meaning, and partly also a form.

In the piano music of Chinese composers, fugue and other polyphonic genres and forms (inventions, program polyphonic pieces, suites in polyphonic style, small and large polyphonic cycles of program and non-program type, etc.) became

widespread. The fugue is variously presented in the works of Chinese composers, both as part of a polyphonic cycle and as an independent work. This genre is the pinnacle of the development of polyphonic thinking in Chinese piano music. It was in fugue that the two main tendencies in the mastery of polyphony found their highest embodiment, namely, the active development of European traditions and the purposeful use of national folk creativity. The creative flowering of most Chinese composers who wrote polyphonic works for the piano took place starting from the second half of the 20th century. It was during this period that non-programmatic fugues first appeared in Chinese composition, while the previous period was dominated by polyphonic pieces of a programmatic nature – a trend that has persisted even today.

The pinnacle of the development of polyphony became the piano cycles, which include a fugue, which not only confirms the inexhaustibility of the possibilities of this genre and form, but also proves a certain sound system, the canonical conditions of writing of a certain era. Modern authors organically combine regularities traditionally characteristic of polyphonic music, specific means of expression that are characteristic of our time and are based on the renewal of tonal, harmonic, rhythmic and other elements of the musical language. The most diverse polyphony is represented by the genre of Preludes and Fugues. To date, Chinese composers Rao Yuyan, Luo Zhongzhong, Chen Mingzhi, Wang Lishan, Ding Shande, Ling Hua, Huang An-Lung and others. created a considerable number of piano works with a similar genre name. The fugue in a small polyphonic cycle (especially the program type) is interpreted by Chinese composers more freely, compared to the European canons of this genre, primarily due to reliance on the pentatonic-modal system of tonal thinking. But all fugues, considered in small cycles, structurally correspond to the generally accepted in Western European music division into exposition, development, reprise; or – an exposition and a free part (with or without a reprise).

During the 20th and early 21st centuries, Chinese musicology strives for a wider coverage and problematic study of polyphonic phenomena in the traditional

musical culture and professional work of Chinese composers, in opposition to the achievements of the European theory of polyphony. From this point of view, the publications of Chinese scholars are a kind of mirror of the internal situation in the modern music culture of China. The genre diversity of such publications makes them in demand not only among musicologists, but also among composers, musicians-performers and teachers, figures in the field of music dissemination. So, today in China there is a powerful theoretical base for the study of Western and national polyphonic music. The most famous studies in this field were written by the leading Chinese polyphonist composers Ding Shanshe, Chen Mingzhi, Wang Lisan, Rao Yuyang, Lin Hua, and others. On such a “powerful” theoretical basis, polyphonic thinking is actualized in the system of musical communication: “creativity (composing) – perception (understanding) – performance (reproduction)”. This determines the systematicity of the analysis of the phenomena of musical culture, which can be seen in the general trend of the development of modern scientific knowledge: from the differentiation of certain levels of organization of a polyphonic work to their performance as an artistic whole.

**Keywords:** polyphony, genre, Chinese piano music, composer's creativity, individual style, polyphonic thinking, national theory of polyphony, national theory-composing school, prelude and fugue, pentatonic, folk tradition, poly-timbral ensemble, national self-identification, archetype, textured organization of musical material, performance means of expression, pianistic realization, performance interpretation.



## ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Чжан Менчже. Поліфонічні жанри у фортепіанній творчості китайських композиторів. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXIV. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ, 2021. С. 148-165. DOI 10.34064/khnum2-2408. [https://aspekty.kh.ua/vypusk24/aspekt\\_24\\_8\\_chzhanmenchzhe.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk24/aspekt_24_8_chzhanmenchzhe.pdf)

2. Чжан Менчже. Поліфонічні твори для фортепіано Рао Юяна в аспекті виконавської реалізації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 61. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ, 2021. С. 201-223. DOI 10.34064/khnum1-6111. <https://intermusic.kh.ua/vypusk61/11ZhangMengzhe.pdf>

### Стаття у зарубіжному фаховому виданні,

#### що індексується у міжнародній наукометричній базі Scopus:

Chernyavska Marianna, Zhang Mengzhe. Preludes and fugues for piano in the polyphonic works of Chinese composers. Rast Müzikoloji Dergisi, Vol: 9 Issue:3 Special Issue 2021 (Interdisciplinary Music Research), 2943-2960. DOI: 10.12975/rastmd.2021931.

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2019155>

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	20
<b>РОЗДІЛ 1. ПОЛІФОНІЧНИЙ ПРОСТІР КИТАЙСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: В ПОШУКАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....</b>	<b>30</b>
1.1. Розвиток поліфонічних жанрів для фортепіано у національних композиторських школах ХХ – початку ХХІ століття.....	31
1.2. Шляхи становлення теорії поліфонії в музичній науці Китаю	44
1.3. Фортепіанний поліфонічний твір в інтерпретаційному полі мистецької практики.....	65
Висновки до Розділу 1 .....	77
<b>РОЗДІЛ 2. НАЦІОНАЛЬНА СВОЄРІДНІСТЬ ТРАКТУВАННЯ ЖАНРОВИХ МОДЕЛЕЙ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОЛІФОНІЇ У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ .....</b>	<b>81</b>
2.1. Композиторський досвід оволодіння поліфонічним письмом: від поліфонічної п'єси до фуги .....	82
2.1.1. Програмні п'єси, інвенції, твори педагогічного спрямування	82
2.2.2. Фуги та фуговані форми .....	89
2.2. Циклічні поліфонічні жанри на перетині класичного, сучасного та національного .....	95
2.2.1. <i>Метаморфози поліфонічного циклу в фортепіанному         добробку Рао Юяна .....</i>	95
2.2.2. <i>Прелюдії та фуги Чень Мінджі: синтез національних         традицій та сучасних технік композиторського письма .....</i>	111
2.2.3. <i>Китайський “Добре темперований клавір” у трактуванні         Ло Чжунчжуна та Ван Лісаня .....</i>	131

2.2.4. Прелюдії та фуги Дін Шаньде в динаміці людських емоцій та переживань .....	141
2.2.5. Національне усвідомлення фуги у класичній моделі фортепіанного поліфонічного циклу Лін Хуа .....	147
2.2.6. Відновлення звучання фортепіанних поліфонічних жанрів та форм у творчості Хуан Ан-Луна: досвід композиторської інтерпретації .....	151
Висновки до Розділу 2 .....	155
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	159
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	173
<b>ДОДАТОК</b> .....	197

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Поліфонія в музиці є потужним засобом виразності та способом композиторського і виконавського мислення. Циклічність історичного буття поліфонії протягом століть в її усіх проявах при збереженні як факту музичного мистецтва дозволяє вбачати в ній одну з універсальних його академічної традиції, що має типологічні навантаження. Отже, поліфонія постає постійною величиною історичного процесу, невпинно накопичуючи свої вирішальні і конструктивні ресурси та адаптуючись до змінюваної системи музичної мови. Починаючи з ХХ століття, інтерес музикантів до поліфонії значно посилюється. Це проявилось в зверненні багатьох композиторів до конструктивних принципів бароко і математично точних прийомів контрапунктичної техніки.

Фортепіанна творчість китайських композиторів, отримавши стрімкий розвиток протягом ХХ століття, представила великий за обсягом поліфонічний доробок, узагальнивши кращі досягнення західноєвропейської та світової поліфонії, репрезентувавши свої твори на багатьох національних і зарубіжних сценах. В музиці китайських авторів поліфонічні жанри отримали своєрідну трактовку, яка, в свою чергу, представила множинність індивідуальних авторських рішень. Зацікавленість сучасних композиторів і виконавців поліфонією пояснюється синтетичністю музичного мислення ХХ – початку ХХІ століть, що обумовлює, зокрема, відродження докласичних форм і жанрів та їх оновлення з метою відповідного відображення сучасного світобачення. Ця властивість сучасної музики визначає актуальність в наш час вищої форми поліфонічного мислення – фуґи.

Панорамний огляд музичної культури останнього століття дозволяє констатувати широке розповсюдження в мистецькій практиці поліфонічних жанрів. Подолавши межі Західної Європи, воно перетворилося на власні здобутки багатьох країн і континентів, набувши майже всесвітнього характеру. У другій половині ХХ століття формуються нові національні композиторські школи, представники яких виявляють значну зацікавленість

до написання поліфонічних творів для фортепіано. Серед маловідомих сьогодні митців є представники таких країн, як Аргентина, Греція, Японія та ін.

У процесі розробки поліфонічних жанрів на національній основі приймають активну участь китайські композитори. Пройшовши довгий шлях оволодіння цим типом творів, вони досягли значного художнього рівня, викликавши жвавий інтерес виконавців і слухачів та знайшовши значне місце у підготовці професіоналів-піаністів. Серед композиторів, для яких поліфонія постала одним з чинників творчого стилю, назовемо Хе Лутіна (1903-1999), Дін Шаньде (1911-1995), Ло Чжунчжуна (1924-2021), Чень Мінджі (1925-2009), Рао Юяня (1933-2010), Ван Лісаня (1933-2013), Лін Хуа (нар. 1942 р.), Хуан Ан-Луна (нар. 1949 р.) та ін. Насьогодні сформувався багатоскладовий музичний матеріал, кількісні та якісні показники якого свідчать про наявність в мистецькій практиці Китаю певної композиторської традиції.

Однією з характерних особливостей цієї традиції є її органічний зв'язок із національною науковою думкою. На всіх етапах становлення композиторського оволодіння поліфонією як такою і поліфонічними жанрами зокрема, здійснювалась опора митців на вивчення законів і принципів, що визначають специфіку поліфонічного письма.

Щодо наукового вивчення фортепіанних поліфонічних жанрів китайських композиторів склалася суперечлива ситуація. З одного боку, на даний час в Китаї сформувалася ціла гілка музикознавчих досліджень, що складають теорію національної поліфонії. Це праці, направлені саме на вивчення поліфонії як музичної науки, її авторами є теоретики і композитори, що викладають поліфонію у вищих музичних закладах або самі пишуть поліфонічні твори. Серед досліджень, що складають основу національної теорії поліфонії, відзначимо праці Ван Ангуо [106], Дуань Пінтая [114-115], Дін Шаньде [110-112], Чень Мінджі [163-169], Ряо Юяня [146-149], Лін Хуа [122-130], Сунь Юїна [150], та ін. Протягом ХХ століття музикознавцями також розглядалися питання генезису поліфонії в Китаї, її зв'язку із музичним

фольклором, традиційним музикуванням, театральним мистецтвом, філософсько-світоглядними традиціями, – тобто, підгрунття, що сформувало специфіку поліфонії як типу мислення (B.Wiant [100], Fan Zuyin [70], Li Hong [81]).

З іншого боку, – маємо достатню кількість розрізнених статей за всілякими аспектами, пов'язаними з поліфонією в китайському музичному, в тому числі, фортепіанному мистецтві. Але в усьому «розмаїтті» наукової думки на сьогодні напрямком, пов'язаний із теорією поліфонії, ще не отримав чіткого упорядкування і узагальнення. Так, наприклад, навіть багатогранна діяльність корифея теорії поліфонії Рао Юяня – відомого китайського композитора-поліфоніста, теоретика та музичний педагога, повністю не вивчена. Про життя і творчість цього чудового музиканта опубліковано низку історичних і дослідницьких матеріалів. Серед робіт, що аналізують його фортепіанні поліфонічні твори (Чень Івен [163], Пан Цзя [137]) існує багато фактів, що протирічать один одному, є неточності серед аналізу творів, розбіжності та невідповідності тексту твору. Все це потребує ретельного структурування, уточнення та узагальнення багатьох фактів. Отже, поліфонічна творчість багатьох китайських композиторів потребує сьогодні ретельної дослідницької роботи.

Наявні наукові праці, що тією чи іншою мірою висвітлюють окремі поліфонічні твори для фортепіано (Сунь Вей-бо [35-37]; J.Winzenburg [102], Лін Хуа [168], Пен Чень [139], Чжоу Сюеші [177], Чень Ветхуон [161]) також потребують ґрунтовного перегляду, а деякі, навіть, – переоцінки через суперечливі трактування та неточності багатьох деталей. В цьому сенсі багато питань викликає дисертаційне дослідження Сунь Вей-бо [36], де поліфонічні циклічні форми в китайській фортепіанній музиці представлені не тільки достатньо оглядово, але й часто проаналізовані не відповідно до нотного тексту самого твору.

Складність поліфонії в музиці сприяла тому, що у багатьох сучасних працях дане явище розглядається лише з позицій фізики і математики,

наприклад, в статтях дослідницьких груп китайських вчених [75; 99; 82]. Безумовно, такий підхід не розкриває власне музичну складову поліфонічних жанрів. На досить відомому порталі шанувальників жанру «Kunst der Fuge»<sup>1</sup> немає даних про жодного китайського композитора, що працює в області поліфонії.

Таким чином, можемо констатувати, що поліфонічні жанри в творчості китайських композиторів на сьогодні досі залишаються «білою плямою» у галузі вивчення національної поліфонічної музики. Не розкриті питання, присвячені розвитку поліфонії в китайській фортепіанній музиці в аспекті її основних жанрів; ролі поліфонічних творів в контексті фортепіанної творчості китайських композиторів; не розроблена внутрішньо-жанрова класифікація саме фортепіанних поліфонічних творів; не представлені еволюційні процеси розвитку китайської фортепіанної поліфонії; відсутні імена багатьох композиторів, які створили цінні музичні зразки; не досліджені питання виконавської реалізації даних творів та ін.

Дане спостереження свідчить про необхідність дослідження даних питань. Потребує систематизації жанрова дефініція фортепіанних творів та характеристика трактування жанрових моделей європейської поліфонії китайськими митцями. Важливим є аналіз цієї музики з позиції виконавської проблематики, визначення піаністичних завдань та проблем їх реалізації у процесі інтерпретації. Дане питання стосується практично всіх фортепіанних поліфонічних творів китайських композиторів.

Дослідження визначених питань неможливо без досягнення ґрунтовної бази наукових досліджень, що накопичилася протягом багатьох десятиліть у різних країнах. Особливо цінним вбачається внесок українських музикознавців, присвятивших багато зусиль важливим аспектам сучасного вивчення поліфонії. Серед найбільш ґрунтовних положень зазначимо: методи аналізу архітектонічної цілісності поліфонічного твору Н.Беліченко, що «значно

---

<sup>1</sup> Kunst der Fuge / kunstderfuge.com (KDF) – веб-ресурс класичної музики у файлах mid (M.I.D.I./MIDI/.mid), © 2002–21 [80].

розширюють уявлення щодо сприйняття, цілісного осягнення та інтерпретації музичного тексту» [3, с. 30]; концепцію феномену музичного мислення І.Пясковського, що реалізується в музичній творчості та виконавстві через діалектичну пару понять «логічне» й «художнє» [28]; значення специфіки взаємодії поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації в музиці першої половини ХХ століття (О.Кузьмук) [16]. Для розуміння специфіки розвитку поліфонії вагоме значення має навчальний посібник «Поліфонія в українській музиці» І.Пясковського, який дає чітке уявлення про «стратегічну спрямованість у розкритті єдності і безперервності історичного процесу розвитку поліфонії» [29, с. 3] в конкретній національній культурі. Окремою і дуже вагомою низкою питань постають аспекти вивчення поліфонії «як засадничої основи музичного мислення» (Г.Завгородня) [12], «системи логічних закономірностей та аналізу їх матеріалізації та фактурної інтерпретації» (І.Цурканенко) [54, с. 1]. Залучення потужного арсеналу вище згаданих досліджень надасть можливість розкриття багатьох невирішених питань, пов'язаних з темою даної дисертації.

Отже, актуальність теми дослідження зумовлена здобутками китайських композиторів у галузі поліфонічної музики для фортепіано, їх творчим потенціалом для світової музичної спільноти, які й досі не отримали системного висвітлення та оцінки в єдності національно-стильового мислення та виконавської реалізації.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського на 2017–2022 роки (Протокол № 4 від 30 листопада 2017 року). Тему дисертації затверджено



на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 29 листопада 2018 року).

**Мета дослідження** – визначити внесок китайських композиторів у поліфонічні жанри фортепіанного мистецтва в національно-стильовому та виконавському вимірах.

Поставлена мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

- простежити шляхи розвитку китайської фортепіанної поліфонії у її основних жанрах;

- визначити етапи формування національної теорії поліфонії в Китаї та її значення для засвоєння та реалізації поліфонічних творів в фортепіанній виконавській практиці;

- виявити специфіку поліфонічного мислення китайських композиторів, відбиту в притаманних їм особливостях музичної мови, принципів і прийомів формоутворення, тематичного змісту, тональних забарвлень, ритмічної організації, поліфонічних способів розвитку та якісного перетворення матеріалу;

- представити новаторський ладовий синтез в проаналізованих творах, що виявляється у взаємодії ладової системи *юнь-гун-дяо* з мажоро-мінорною системою та сучасними західноєвропейськими композиційними техніками;

- виявити загальні та неповторні стильові риси творчості китайських композиторів у поліфонічних жанрах, розкрити їх національні особливості, зв'язок із європейською традицією, визначити основне коло засобів музичної виразності, характер та способи піаністичного викладу;

- проаналізувати виконавську специфіку поліфонічних творів китайських композиторів та визначити комплекс піаністичних завдань щодо відтворення поліфонічного тексту.

**Об'єкт дослідження** – поліфонія як цілісний феномен фортепіанного мистецтва.

**Предмет дослідження** – поліфонічні жанри і форми у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століття.

**Матеріалом дослідження** обрані поліфонічні твори для фортепіано Хе Лутіна, Дін Шаньде, Чень Мінджі, Рао Юяня, Ван Лісаня, Ло Чжунчжуна, Лін Хуа, Хуан Ан-Луна, Сяо Шусяня, Ду Цяня, Сунь Юньїня, Чень Хуадо, Юй Су Сяня, Ван Пейюаня, Жанга Ханбінга, Цзян Юаньлу, Цінь Тао та ін.

**Методологічною основою дослідження** обрано підхід, який поєднує історичні методи, що відбивають еволюцію музичного мислення, з теоретичними, націленими на розкриття жанрово-стильової специфіки творів китайських авторів. Розгляд поліфонічних жанрів і форм у фортепіанних творах китайських композиторів ґрунтується на методі жанрово-стильового аналізу і теоретичних положеннях, розроблених в працях таких авторів, як Н. Беліченко [3-6], Г.Завгородня [12], Г.Ляшенко [17], Н. Очеретовська та Г. Цицалюк [25], І. Пясковський [28-31], Н. Супрун-Яремко [39], І.Цурканенко [49-54], *E.Kurth* [79], *S. Dehn* [69], *J.Fux* [72], *A. Mann* [85], *P. McGahie* [86], *P. Walker* [97], *P. Pesic* [89], *Fan Zuyin* [71], *Li Hong* [82], Чень Шуюнь [60], Сунь Вей-бо [35-37]. Як відзначає Сунь Вей-бо, в творчості композиторів Китаю музика поліфонічного складу розвивається під впливом двох факторів: «іманентно-національних традицій, властивих китайській музичній культурі (в тому числі фольклору), і загальноєвропейських, запозичених в якості еталонів трактування жанру і типів багатоголосся. Це обумовлює необхідність застосування такого системно-історичного дослідного методу, як художня компаративістика» [36, с. 5].

Таким чином, в дослідженні використані такі **методи**:

- *системно-історичний* – дозволяє залучити матеріали, пов'язані з історичним контекстом розвитку фортепіанної музики Китаю та життєтворчості митців;
- *жанрово-стильовий* – для характеристики композиційно-драматургічних особливостей фортепіанних поліфонічних творів, що розглядаються;

- *компаративний* – для зіставлення типологічно близьких художніх явищ та виявлення спільних рис у жанрових трактуваннях поліфонічних творів;
- *виконавського аналізу* – виявляє піаністичну специфіку відтворення поліфонічного нотного тексту;
- *інтерпретаційний* – для розв’язання проблем виконавського прочитання фортепіанних поліфонічних творів.

**Теоретичною базою дослідження** стали наукові праці, присвячені:

- розробкам питань з теорії поліфонії різних національних шкіл, зокрема, української (Н. Беліченко [3-6], М.Борисенко [7], Г.Завгородня [12], Ю. Каплієнко-Ілюк [13], О.Кузьмук [16], Г.Ляшенко [17], С.Мірошніченко [20], Н. Очеретовська та Г. Цицалюк [25], І. Пясковський [28-31], Н. Супрун-Яремко [39], Й.Хоминський [45-46], І.Цурканенко [49-54], *K. Chapin* [66], *P. Hindemith* [74], *E.Kurth* [79], *J. Fux* [72], *F. Marpurg* [87], *S. Dehn* [69], *A. Mann* [85], *P. McGahie* [86], *P. Walker* [97], *B. Wiant* [101]);
- різним аспектам національної теорії поліфонії в Китаї та дослідженням окремим поліфонічних жанрів (В. Wiant [100], Ван Ангуо [106], Дуань Пінтай [115-116], Дін Шаньде [110-112], Чень Мінджі [163-169], Ряо Юян [146-149], Лін Хуа [122-130], Пен Чень [139], Сунь Юїн [150], Сунь Вей-бо [35-37], Пан Цзя [138], Сюй Мендун [153-155], Су Ся [152], Хань Ле [43], Чень Івен [163]);
- специфіці національної китайської фортепіанної музики та історії її розвитку (Бай Є [1; 64], Пен Чен [27], Сунь Тянь [38], У На [42], Хуан Чжулін [47], Цінь Тянь [48], Fan Zuyin [70]);
- проблемам жанру та стилю в музичному мистецтві (Н. Горюхіна [10], І. Коханік [14], Д.Малий [18], М.Северінова [32], Л. Шаповалова [55; 92-93], С. Шип [56-57], Н.Харнонкурт [44];
- загальним питанням виконавського, зокрема, фортепіанного мистецтва (О.Кріпак [15], В. Москаленко [21-22], І.Седюк [33], І.Сухленко [40], Ю. Ніколаєвська [23-24], М.Чернявська [67-68; 77; 93], В.Шукайло [58-59]).

**Наукова новизна одержаних результатів. У дослідженні *вперше*:**

- визначено внесок китайських композиторів у поліфонічні жанри фортепіанного мистецтва в національно-стильовому та виконавському вимірах;

- розкрито національну своєрідність трактування жанрових моделей європейської поліфонії у китайській фортепіанній музиці;

- виявлено етапи формування національної теорії поліфонії в Китаї та її значення для засвоєння та реалізації поліфонічних творів в фортепіанній виконавській практиці;

- визначено специфіку поліфонічного мислення китайських композиторів, віддзеркаленого в поліфонічних текстах, особливості побудови та музичної мови, пов'язаної з питаннями формоутворення, тематичного змісту, тональних забарвлень, ритмічної своєрідності, розвитку та якісного перетворення матеріалу;

- виявлено загальні та індивідуальні стильові риси творчості китайських композиторів у поліфонічних жанрах, охарактеризовано їх національні особливості, зв'язок із традиціями європейського піанізму, окреслено основне коло засобів виразності, принципи фактурної організації;

- проаналізовано виконавську специфіку поліфонічних творів китайських композиторів та визначено комплекс піаністичних завдань щодо відтворення поліфонічного тексту.

*Набули подальшого розвитку питання:*

- вивчення новаторського ладового синтезу, що виявляється у взаємодії ладової системи юнь-гун-дяо з мажоро-мінорною системою та сучасними західноєвропейськими композиційними техніками;

- подальшого засвоєння фортепіанної творчості китайських композиторів.

**Практичне значення даної роботи** може сприяти поглибленню аналітичної методики у навчальних курсах поліфонії, аналізу музичних творів, історії та теорії фортепіанного виконавства, методики та педагогіки, історії

музики, музичної культурології для здобувачів вищої музичної освіти всіх рівнів. Загальні положення щодо комплексу піаністичних завдань, направлених на реалізацію поліфонічного тексту можуть бути корисними у практичній роботі у класі фортепіано. Дослідження має привернути увагу музикознавців та виконавців до цінного явища музичної культури сучасної епохи та надати можливість розширення репертуару піаністів.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення роботи були оприлюднені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях «День науки» (Харків, 2019); «*Homo interpretatus* в творчій практиці сьогодення» (Харків, 2019), «Музична комунікація у питаннях і відповідях» (Харків, 2021), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2021), «Поетика музичної творчості» (Харків, 2022).

**Публікації.** Основні положення роботи відображені в 3 публікаціях, з яких: 2 статті – в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України [61-62], 1 стаття – в періодичному науковому виданні «*Rast Musicology Journal*» [68] (Туреччина), що індексується у міжнародній наукометричній базі Scopus.

**Структура дисертації.** Робота складається зі Вступу, двох Розділів з підрозділами, пунктами та короткими висновками, загальних Висновків, Списку використаних джерел та Додатку. Загальний обсяг дослідження становить 198 сторінок, з них основного тексту – 155 сторінок. Список використаних джерел – 189 найменувань.

## РОЗДІЛ 1

### ПОЛІФОНІЧНИЙ ПРОСТІР КИТАЙСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: В ПОШУКАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Починаючи з часів пізнього Середньовіччя і до сьогодні поліфонічна гілка музичного мистецтва перебуває у стані безперервної еволюції як з боку удосконалення притаманних їй художніх засобів, так і з точки зору «табеля про естетичні ранги» певної історичної епохи, то набуваючи домінуючого положення в ціннісній ієрархії, то відходячі в пасив культури. Так вимальовується кілька заперечень, коли поліфонічна епоха змінюється гомофонно-гармонічною з подальшою актуалізацією попередніх пріоритетів<sup>2</sup>.

Якщо в перші десятиліття ХХ століття захопленість мистецтвом контрапункту часом сприймалася як прояви «пам'яті» культури, один з носіїв ретро-тенденцій в музичній творчості, зокрема неокласицизму, то згодом воно органічно увійшло в контекст сучасності, ставши її знаковим явищем. Те саме стосується привласнення поліфонії новими національними композиторськими школами, зокрема китайською. Подібно до того, як «стара» поліфонія пристосовувалася в перші десятиліття ХХ століття до бурхливого процесу

---

<sup>2</sup> Поліфонія як особливий тип багатоголосного викладу в музиці виникла дуже давно, мабуть, майже одночасно з мовленням. Поліфонічний виклад складається з двох або більше мелодійних ліній, кожна з яких має відносно самостійне значення. Іншими словами, це горизонтальний рух поздовжньої та тривимірної структури, складеної з різних мелодичних ліній. Завдяки різним способам вертикальної інтеграції формуються різні види поліфонічної музики, наприклад, контрастна поліфонія, імітаційна поліфонія, поліфонія заповнення порожнин, а також двоголосна, триголосна, чотириголосна та багато інших. В епоху бароко поліфонічна музика була основною формою музичного мислення. У той час найвидатнішим композитором поліфонічної музики був Й.С. Бах, який сьогодні вважається найвищим взірцем. Основна музика поліфонії заснована на мелодії, як головній музичній думці, тоді як інші частини зазвичай виступають на позиції відповіді, акомпанементу, відношення, відлуння, підпорядкування, взаємодії тощо, як факторів гармонії. Приблизно в той самий час, коли європейська музика вступила в класичний період, класична музика замінила головуєче положення поліфонічної музики бароко і стала основною формою музичного мислення. Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена і всіх композиторів-романтиків, вже не називали поліфоністами у бахівському розумінні. Але поліфонічна музика займає важливе місце в їхніх творах. Можна сказати, що в жодна епоха має видатних митців, які володіють мистецтвом поліфонії. До сьогодні поліфонія залишається такою ж важливою.

перебудови всієї музичної системи, в неєвропейських культурах здійснювалися пошуки чинників органічного вживлення спадку європейського як чогось «іншого» в уже існуючі традиції, його перетворення у приналежність національного. Натомість, між цими історичними процесами виявляються суттєві розбіжності, осягнення яких складає одну з ключових проблем в науковому осмисленні рушійних сил становлення в них поліфонічної музики. Тим самим дослідницьким завданням Розділу 1 дисертації постає справа загострення уваги на даній проблемі щодо формування поліфонічної музики в Китаї.

### **1.1. Розвиток поліфонічних жанрів для фортепіано у національних композиторських школах ХХ – початку ХХІ століття**

У мистецькій практиці ХХ століття поліфонія одержала активний розвиток принаймні у двох вимірах: як тип композиторського письма і як підґрунтя, на якому ще в епоху бароко склалася багатоскладова система жанрів що включали як самостійні твори, так і елементів великих форм, і, зокрема, до поліфонічних циклів – «малих», таких як Прелюдія і fuga; Прелюдія, токато і fuga; і «великих» – сюїти, партіти, а також того типу циклів, які створював ще Й. С. Бах («Добре темперований клавір», «Мистецтво fugи»). Майже всі вони одержали нове життя у новій історії музиці, перетворившись на її власне надбання. У перші десятиліття цього часу одним з найважливіших композиторських завдань стало досягнення органічності входження названих музичних явищ в неспецифічне для них мовне середовище.

Переконливим, майже хрестоматичним прикладом природнього «переводу» поліфонічних жанрів і форм в іншу звуковисотну організацію можуть слугувати теоретичні та творчі надбання П.Хіндеміта. Західноєвропейська музика ХХ століття презентувала високі зразки поліфонії, серед яких творчість П. Хіндеміта – одне з найпомітніших явищ того часу –

являє собою приклад послідовно тонального контрапунктичного стилю. Будучи представником німецького «крила» неокласицизму, П.Хандеміт послідовно розробив засоби модернізації тональності та шукав шляхи пристосування до них поліфонічних жанрів і форм.

Зрозуміти новизну цього музичного напрямку багато в чому допомагає теоретична концепція П. Хіндемита, викладена в його «*Unterweising im Tonsatz*» (1940) [74]. Узагальнивши результати своїх пошуків в даній теоретичній праці, музикант «додав» до неї фортепіанний цикл «*Ludus Tonalis*», адресувавши його в ролі посібника по композиції та виконавству сучасним митцям. «Тональні, контрапунктичні і піаністичні вправи» – такий підзаголовок має цей твір, що репрезентує теорію ладотональної системи німецький композитора. Цикл складається з дванадцяти триголосних фуг, які чергуються з модулюючими інтерлюдіями і мають постлюдію.

«Поліфонічний» нахил «думки П. Хіндемита» [41, с.188] не був винятковим явищем в музиці ХХ століття. Як стверджує Л. Бергер, одна з причин великого інтересу музикантів цього часу до контрапункту криється у високому розвитку в нашу епоху наукового, математичного мислення, що народжує естетику досконалих пропорцій, строгих, ясних ліній і лаконічних функціональних форм (архітектура, прикладне мистецтво) [41, с.189]. У музиці це проявляється в зверненні низки композиторів до конструктивних принципів класицизму і до математично точних прийомів контрапунктичної техніки. Серед численних творів поліфонічного плану, створених в радянській музиці ХХ століття, переважає фортепіанний поліфонічний цикл з фугою і власне фуга: 24 прелюдії і фуги Д. Шостаковича, 24 прелюдії і фуги «Поліфонічний зошит», «*Basso ostinato*» Р. Щедріна, прелюдії і фуги Т. Назарової, М. Осокіна, І. Білорусца, фуги К. Сорокіна, В. Буніна, С. Разорьонова, В. Шмельова, В. Блинова з «Другої сюїти». Розвивають фугу і взагалі поліфонічні форми українські композитори В. Бібик («34 прелюдії і фуги») та М. Скорик («12 прелюдій і фуг»).

Розширення побутування поліфонічних композицій для фортепіано у



другій половині ХХ ст. виявило два аспекти у розгляді цього процесу. Один з них – адаптування в умовах неєвропейських культур явищ європейської музики, що частково перегукується зі схожими, хоча й діючими в суттєво різних базових обставинах, з мистецькими пошуками європейського ареалу напочатку ХХ століття, – інший же пов'язаний з вирішальним питанням про наявність прикмет багатоголосся всередині цих культур.

Цікавою є думка, наведена американським дослідником П.Песіком у його монографії «Поліфонічне мислення: Музика півкуль» [89] щодо того, що «до кінця ХІХ століття західні вчені вважали європейську поліфонію абсолютно унікальною» [89, с.15], єдиним виключенням слугував для них яванський гамелан, музику якого вважали поліфонічною, але «без правил» [89, с. 277]. Такий висновок був зроблений на основі спостережень вчених, що частина світової музики була монофонічною, порівнянною з європейськими народними піснями, які вони знали. Ця точка зору кардинально змінилася завдяки кращому знайомству з широтою та різноманітністю музичної практики. Як зазначає П.Песік, більш широкомасштабне вивчення світової музики «стало відбуватися серйозно протягом ХІХ століття, починаючи з великих імперій, таких як Індія та Китай, а пізніше йшли далі» [89, с.15].

Зараз етномузикологи розцінюють поліфонію не як виняткову, а як майже повсюдну, спираючись на складену ними карту розподілу «переважно монофонічних та поліфонічних культур, як вони зараз відомі» [там само]. На цій карті виникає дещо незрозуміла картина: Північна та Південна Америка разом із Східною та Північною Азією виглядають переважно монофонічними, у порівнянні з багатьма поліфонічними традиціями Африки на південь від Сахари та Східної Європи. Є також відокремлені «острівці» поліфонії, наприклад, японські айни або андський кєро, посеред «океанів» монофонії [там само].

Але, в загальному вигляді, йдеться не про дві альтернативи (монофонія та поліфонія), а про широкі можливості, що пролягають між ними. Тобто, порівняно з цими крайнощами, серединка м'якої гетерофонії може бути більш

комфортною і більш поширеною. У багатьох музичних культурах співаки не наполягають на точному унісоні, а приєднуються до ансамблю більш вільно, не обов'язково розходячись з іншими голосами, але, можливо, починаючи трохи пізніше або трохи змінюючи мелодійну лінію, коли вони приєднуються. «Неофіційна гетерофонія», грузинська традиційна музика (наприклад), має добре розвинену традицію більш продуманої гетерофонії та складної поліфонії, що сягає задовго до християнських часів.

Таким чином, у другій половині ХХ століття, зважаючи, з одного боку, на загальну тенденцію до конструктивних принципів у мистецтві, а з іншого, – на закономірний результат розвитку людської свідомості, мови, мислення як багатоплановості сприйняття, – склалися сприятливі передумови для розвитку поліфонії в багатьох національних культурах світу. Помітні новації в сфері поліфонічної музики вирізняють творчість численних композиторів з різних континентів і країн світу, таких як Чарльз Газзарі (Аргентина), Деніел Лео Сімпсон, Стівен Малиновські (США), Луї Калледж (Канада), Сигне (Японія), Сетрак Антон Сетракян (Ліван), Джорджо Паккьоні, Алессандро Сімонетто (Італія), Джеспер Хемдарв (Швейцарія), Маркус Джос Оскар (Іспанія), Янніс Галідакіс (Греція), Домінік Зедіві (Австрія), Лешек Вронські (Польща), Дмитро Либін (Білорусь).

Щедру данину поліфонічним жанром і формам віддав аргентинській композитор Чарльз А.Газарі, взявши собі псевдонім Людвіг Кореллі (народився в Буенос-Айресі 1942 року, з 1965 року живе в США). Попри те що його твори в ново- або псевдобароковому стилі спершу не мали успіху у виконавців і слухачів, він невпивно продовжував пропагувати свої ідеї. Так, 2001 року Людвіг Кореллі заснував звукозаписувальну фірму під символічною назвою «Добре темперований грамофон». На сьогодні композиторські здобутки митця містять близько 100 поліфонічних опусів, найвідоміші з них серед призначених для фортепіано, – Шість прелюдій і фуг ор. 103 (D dur, F dur, g moll, e moll, d moll, E dur) (1973–1974 роки); Прелюдія і fuga c moll (2005), Фуги «Вічний рух» ор. 52, «Танець чарівної свинини» ор. 98,

«Посмертна» ор. 99. Багато фуг написано для органу: «Оазис» ор. 45, «Воскресіння» ор. 63, «Reedmaster» ор. 64, Гіга-фуга «Нескінченна» ор. 100, Фуга «Готична» ор. 101. Звернемо увагу на схильність автора до програмних заголовків, що характерно також для китайських майстрів.

Грецький композитор Янніс Галідакіс (народився 1964 року) також видав свої нові поліфонічні твори для фортепіано: «Прелюдію і фугу» a-moll (1988) і «Фугу» c-moll (2002). Починаючи з 2000 року, з'являються цікаві фортепіанні твори композитора Н. Т. Сигне (нар. 1969 р.) у Хоккайдо, Японія. Перш за все, необхідно назвати його поліфонічний цикл «Чотири Прелюдії і Фуги в стилі Й. С. Баха» (Прелюдія і фуга cis moll мінор, Прелюдія і фуга Es dur, Прелюдія і фуга f moll, Прелюдія і фуга B dur).

2001 року вийшли друком його Фуга для фортепіано fis moll, Прелюдія g-moll, у 2002-му – Фуга на тему японської народної пісні «Торіанс». 2003 року видано Чотири прелюдії і фуги для фортепіано цього композитора. Т. Наусіка, видавець і власник сайту «Kunst der Fuge», відзначив роботи японського музиканта: «Опубліковані тут твори Н. Т. (Signe) – справжні дорогоцінні камені. Це чудовий приклад нової фуги; його стиль завжди дуже елегантний і врівноважений, а його фортепіанні твори – дуже цікаві»<sup>3</sup> [80].

Використання поліфонії в китайській фортепіанній музиці обумовлене дещо іншими причинами, ніж у західноєвропейських композиторів, у першу чергу, воно пов'язане з особливостями китайського народного музичного мистецтва. Цей зв'язок виявляється не тільки у формах творчості, а й на глибинному рівні музичної мови що органічно тяжіє до лінійності мислення.

Традиційна китайська музика завжди була суто мелодичною системою без будь-яких ознак поліфонії або гармонії; навіть китайські пісні є одноголосними [101, с. 1]. Питання, чи є китайська традиційна музика, історія якої налічує кілька тисячоліть, виключно одноголосною, або в її історико-культурних підставах є також багатоголосні, багатозвучні форми викладу

<sup>3</sup> Kunst der Fuge: The N.T./Signe's own page [80].

музичної думки, неодноразово розглядалися дослідниками [36; 101; 171].

Незважаючи на те, що в китайській традиційній музиці можна знайти багато прикладів, що містять поліфонічні засади, немає достатніх підстав для твердження про те, що багатоголосся є найважливішим (головним) формотворчим фактором у китайському фольклорі. Такі звукові форми більшою мірою обумовлені особливостями інструментарію, закономірно проектуючись на унікальну систему нотного запису, дидактичні основи музичного навчання, музичну теорію. Так, Wiant вважає, що тільки один з китайських інструментів, шен, або «китайська флейта Пана», допускав видобування двох тонів одночасно [101]. Цей цікавий маленький інструмент незмінно грає чисті квартали і квінти в паралельному русі. Подібна музика під назвою «органум» була відома на Заході протягом декількох століть, тоді як китайські музиканти грають на цьому інструменті, можливо, багато тисячоліть.

Сунь Вей-бо наводить відомості про достатню кількість інструментів, яким доступне відтворення багатозвучних форм, наприклад, бянь чжун, бянь цин, шен. [36, с. 14]. Багато груп національних китайських музичних інструментів здатні і до виконання суто мелодичних (одноголосих) звукових форм, і до участі у спільній ансамблевій грі, і до сольного відтворення багатозвучної поліфонії. Серед таких інструментів – багатотростові (наприклад, шен, коусянь), струнні щипкові та смичкові (гуцінь, гучжен, піпа, цимбали та ін.), а також інструменти з полізвучним пристроєм (наприклад, бяньчжун, бяньцин, юньло). За всіх відмінностей конструктивно-технологічних можливостей деякі інструменти були здатні тимчасово відтворювати в фактурі двоголосні (іноді – триголосні) вертикалі в широкому діапазоні. Таким чином, можна стверджувати що поліфонічний потенціал мав можливість від прихованої поліфонії в «візерунках» одноголосної інструментальної мелодії до розвиненого поліфонічного багатоголосся в ансамблевих та сольо-інструментальних композиціях.

Можна припустити, що і в давній китайській музиці були елементи

багатоголосності, тобто зіставлення мелодійних ліній (горизонталей). Дане припущення може бути обґрунтовано існуючими зразками нотного запису стародавньої традиційної музики Китаю. Відзначаючи порівняно невелику представленість поліфонічних прийомів у китайській традиційній музиці, ми хочемо обмежитися цим фактом в естетичній оцінці традиційної китайської музики і говорити про її обмеженість.

Тому важливо усвідомити, що китайську традиційну музику не можна визначити виключно як одноголосну, оскільки різні вчені вважали в неї наявність початкових форм багатоголосся (Ке Лофу), примітивних форм багатоголосності західноєвропейської музики X-XI століть (К. Reinhardt), розвинену підголоскову поліфонію та різноманітні поліфонічні нашарування (Ф. Арзаманов). Ці різні міркування щодо ступеня поширення поліфонічних елементів у китайській традиційній музиці, особливо в інструментальних формах музикування, нині не піддається сумніву.

Більше того, саме багатоголосся традиційної китайської музики у всіх її жанрових проявах (у культовій музиці, вокальній ліриці, музичному театрі, народній інструментальній музиці та ін.) стало основою розвитку поліфонічного мислення у професійній композиторській творчості сучасного Китаю. Поряд із монодійними принципами національного вокального мистецтва у новій музиці Китаю знайшли широке застосування поліфонічні форми музикування. Їх сфера, як зазначалося вище, – ансамблева інструментальна традиційна музика, особливістю якої є обов'язкова присутність основної ідеї-теми, що викладається одним і розробляється іншими інструментами. Слід зазначити, що багатоголосся традиційної китайської музики не обмежується своїми примітивними проявами органності, бурдону, гетерофонії, канону. Вже раніше багатоголосся, пов'язане з інструментом цитрою (цин) та духовим органом (шен), досить яскраво виявилось в інструментальній ансамблевій традиційній музиці.

Якщо в сольній інструментальній творчості масштаби поліфонізації обмежені можливостями конкретного інструменту, то в ансамблевому

інструментальному музикуванню наявність різноманітних інструментів з широким спектром засобів вираження природним шляхом вело до використання поліфонічних елементів (розвиток самостійності голосів при їх поєднанні).

Використання прийомів імітації, контрасту, ритмічної, мелодичної та гармонічної зміни голосів долало простоту підголоскового варіювання. У цьому бачиться постійне прагнення народних артистів до повнішого втілення образного змісту. Прояви імітаційності у традиційній китайській музиці дуже самобутні, а форми реалізації імітаційних структур відмінні від західноєвропейських зразків такого типу. Найбільш пріоритетними і очевидними для слуху формами вільної імітації у традиційній китайській інструментальній музиці виступають діалогічні структури – прості та з подвійним підпорядкуванням.

В основі всіх вокально-інструментальних або суто інструментальних жанрів китайської традиційної музики лежить принцип імпровізаційності. Відштовхуючись від інтонаційно-мелодійної основи (теми), народні імпровізатори виконавці «розцвічують», доповнюють різними прикрасами всю композицію. В результаті такого сумісного музикування, заснованого на спільній для всіх інтонаційній ідеї, виникає найтонша поліфонічна звукова фактура, в якій індивідуальна імпровізація кожного музиканта, не втрачаючи своєї самостійності, вливається у загальну багатоголосну тканину інструментального ансамблю.

Опосередкований, але очевидний вплив на феномен багатоголосся в китайській традиційній музиці надали також соціокультурні та філософсько-естетичні фактори – феодальний устрій, що існував у Китаї протягом двох тисяч років; конфуціанське вчення як основа китайської ідеології; даосизм і буддизм – основні конфесії; особливості художньо-культурного менталітету китайського народу, включаючи мислення, сприйняття, емоційну сферу. Все це об'єктивно протистояло розвитку поліфонічного мислення у китайській музиці. Можна говорити також про фундаментально-світоглядний чинник,

який перешкоджав інтенсивному процесу еволюції поліфонно-багато голосного музичного мислення у музиці Китаю. Мається на увазі ортодоксальність давньокитайської філософії та естетики, що стверджують пріоритетність «слабкого» та «скромного» тону («розумна середина») на противагу складним багато голосним конструкціям [36, с.14].

Зазначений чинник суттєво обмежував поширення багато голосся як способу вираження музичної думки в китайській культурі та зумовив культивування переважно одноголосної («однотонної» – *monophony*) музики. В даний час китайське музикознавство має у своєму розпорядженні чимало відомостей про масштаби побутування в Давньому Китаї різних форм колективного музикування на музичних інструментах. Так, у творчості Цзю Шибу-юе (династія Суй) одночасно використовувалося понад п'ятдесят музичних інструментів та їх різновидів. Неможливо припустити, що всі музиканти цього ансамблю грали лише одну мелодію в унісон від початку до кінця твору.

Як вказують дослідники [36; 101; 171], до ХХ століття експериментів з поліфонічною обробкою китайського музичного матеріалу взагалі не проводилося, проте при бажанні, риси, властиві поліфонічній музиці, можна вгледіти в деяких елементах, наприклад, китайської опери. Так, в китайській опері скрипка часто грає вільний контрапункт до мелодії, але це скоріш імпровізація, а не відповідність прийнятим стандартам. Тому всі, хто згодом займався експериментами в сфері поліфонії в Китаї, були змушені покладатися виключно на західну техніку композиції.

Таким чином, всі сфери китайської традиційної музики пронизані поліфонічними елементами: вони присутні в китайському музичному театрі, в культовій музиці, що супроводжує обряди в храмах і монастирях, зокрема в буддійських, в інструментальній музиці для струнних і духових, а також в ансамблевих творах, що свідчить про те, що майстри далекого минулого застосовували у своїх творах елементи багато голосся. Втілення поліфонічної фактури зумовлювалося і конструкцією численних народних інструментів [36,

с. 18-20]. Так, поліфонічні прийоми можна зустріти в музичних композиціях для *цитри цинь*, духових інструментів *сону* та інших.

Поступово виключно мелодичний тип музики, поширений в Китаї в минулому, під впливом європейських ідей і методів композиції поступається місцем гармонічному і поліфонічному. Більшість китайських композиторів-експериментаторів використовували гармонічні засоби розвитку мелодій, але такий підхід має тенденцію руйнувати їх природну спонтанність. Поліфонічна обробка краще зберігає мелодичну свободу, одночасно додаючи музиці різноманітності і навіть посилюючи її оригінальну виразність.

Лінійне мислення в західній традиційній поліфонічній музиці багато в чому аналогічне одноголосним принципам ладової системи юнь-гун-дяо [27]. Тому китайські композитори захоплюються такою технікою, пишуть багато поліфонічної музики – від строгого контрапункту до більш вільного викладу, від короткої п'єси до фуги, від чистої поліфонії до змішаної фактури. В цих творах, звісно, не тільки використовується західна поліфонічна техніка, а й присутня яскрава народна традиція. Особливості системи юнь-гун-дяо природніше зберігаються в поліфонічних творах, ніж в гомофонній музиці з її звуковисотною функціональністю.

З початку вивчення європейської музики китайськими композиторами вони роблять спроби поєднати принципи західноєвропейської мажороміночної системи з китайською традицією. Це – процес збагачення й розвитку, вивчення та вдосконалення. Європейська техніка розвивається безперервно. В кінці XIX-го і XX столітті відбулися якісні зміни в музичній мові. Нові мови успадковують класично-романтичну традицію і нещадно руйнують її. Ці мови також впливають на китайську музичну творчість.

Засновник китайської композиторської школи XX століття Сяо Юмей, який отримав вищу музичну освіту в Європі, вважав, що «складне багатоголосся у традиційній музиці Стародавнього Китаю відсутнє. Воно не розвивалося паралельно із західноєвропейським багатоголоссям» [36, с. 16]. При цьому він вказував на три причини: перша – відсутність точної



(однозначної) нотації; друга – неухильне дотримання правил традиційного музичного мистецтва давнини та відсутність теоретичних досліджень (трактатів); третя – відсутність цілісної системи музичної освіти під час усіх династичних періодів [там само].

Зауважимо, що у китайському традиційному інструментарії не було клавішних інструментів. Фортепіано та пов'язана з цим інструментом композиторська, виконавська та навчально-педагогічна практика «приживається» у Китаї лише у ХХ столітті. Для порівняння наголосимо, що в європейському музичному мистецтві становлення поліфонічного мислення історично не в останню чергу тісно пов'язане саме з розвитком клавірного мистецтва. Як відомо, навчання гри на клавірі в європейській культурі було невід'ємним від основ контрапункту та генерал-басу, а надалі, на вищих щаблях музичного вдосконалення, – від мистецтва імпровізації та композиції. Інший важливий аспект клавірної педагогіки минулого, пов'язаний із розвитком поліфонізації музичного мистецтва, безпосередньо впливає з культурно-просвітницької функції клавішних інструментів.

Аналогічну роль фортепіано відіграло у становленні та розвитку сучасного музичного мистецтва та композиторської творчості в Китаї в сфері поліфонічних жанрів. У китайській музичній культурі формування гомофонії та поліфонії у сучасному розумінні почалося лише на початку ХХ століття. У китайській традиційній музиці гомофонія і поліфонія «у чистому вигляді» не зустрічається, і тому, як вважає Сунь Вейбо, можна говорити лише про «певні перехідні форми, які можуть бути визначені як “поліфонічні елементи”» [36, с.18].

Історіографія європейського багатоголосся свідчить про те, що саме багатоголосні, багатозвучні форми викладу музичної думки стали базисом для взаємодії поліфонічного та гомофонно-гармонічного складів, для їх інтеграції у складне багатоголосся, до якого належить більшість музичних творів ХХ століття. Цей чинник – поліфонізація композиторської творчості – справив вирішальний вплив на становлення композиторської школи Китаї.

Перші зразки поліфонічних жанрів у творчості китайських композиторів з'явилися в довоєнний період, до 1949 року, хоча творче становлення багатьох з тих, хто писав поліфонічні твори для фортепіано, відбувалося вже в повоєнний час – у другій половині ХХ століття. Однією з перших спроб стали поліфонічні п'єси програмного характеру, які наближаються до європейського жанру інвенції, що відбулося в творчості Сяо Шусяня, Ду Цяня, Сунь Юньїнна та інших композиторів. Це було обумовлено необхідністю створення педагогічного репертуару для системи музичної освіти, що динамічно розвивалася.

Серед китайських композиторів, які часто зверталися в своїй фортепіанній творчості до фуґи, слід назвати Лі Джун'юна, Юй Суяня, Чень Гана, Тянь Лейлея, Дуань Пінтая, Чжен Чжуна, Сяо Шусяня. Нерідко автори фуґ об'єднують їх в міні-цикли, наприклад, «Три фуґи» Тун Сяотін, «Дві маленькі фуґи» Ван Пей'юань, «Дві фуґи» Цзян Юаньлу, «Дві фуґи» Цинь Тао. Фуґи, написані в традиційних китайських ладах, відображають своєрідність національної композиторської школи. Ладова система юнь-гун-дяо – один з фрагментів китайської традиційної музичної культури, яка у ХХ столітті не може залишатися єдиною концепцією музичного мислення в Китаї. Запорука його плідного розвитку полягає в рівноправному діалозі з західною культурою, її звуковими системами, її художніми досягненнями.

Яскравими прикладами новаційного трактування малого циклу є Чотири прелюдії і фуґи ор. 29 Дін Шанде; 13 прелюдій і фуґ Чень Мінджі; «Ташанська сюїта» (5 Прелюдій і фуґ) Ван Лісаня; 5 Прелюдій і фуґ Ло Чжунчжуна, Прелюдія і фуґа Лін Хуа. Більшість композиторів демонструє в Прелюдіях і фуґах тісний зв'язок китайських народно-ладових систем з західноєвропейським мажоро-мінором. В 13 прелюдіях і фуґах Чень Мінджі майстерно застосовує синтез додекафонної техніки, принципи політональності та поліладовості.

Сміливим кроком композиторів Дін Шаньде, Чень Мінджі, Лін Хуа стала відмова від об'єднання однією тональністю малого циклу (прелюдія і

фуга). Фундатор китайського фортепіанного мистецтва Дін Шаньде, який здобув музичну освіту у Франції. Він – автор теоретичних праць «Методи контрапункту» (1954) [112], «Нарис про техніку складання фуги» (1957) [113], «Дослідження поліфонічних прийомів композиції» (1987) [111].

Фортепіанний цикл «Чотири прелюдії і фуги» ор. 29 був створений ним під впливом «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Незважаючи на відмінність тональностей в композиційній структурі циклу Прелюдія і фуга, обидві фортепіанні п'єси складають цілісну поліфонічну діалогію. Подібна композиційна схема в цілому зберігається у всіх чотирьох прелюдях і фугах Дін Шаньде. Крім цього, композитор позначає кожну п'єсу програмою. Таким чином він підсилює принцип образно-драматургічного розгортання всередині міні-циклу. В фугах композитор залучає старовинні китайські лади.

Композитор Ван Лісань, навпаки, «зважився створити на національному матеріалі свого роду “китайський WTK”. Подібно до того, як великий Й. С. Бах охопив всю систему мажорних і мінорних тональностей, Ван Лісань задумав втілити в тій самій формі малого циклу специфічну систему китайських пентатонових ладів» [1, с. 9]. Кожна прелюдія і фуга має авторську поетичну преамбулу та виконується *attaca*.

Чень Мінджі – видатний композитор і піаніст, автор багатьох теоретичних робіт з поліфонії. Першим композиторським досвідом Чен Мінчжи в галузі поліфонічної музики для фортепіано став цикл «Вісім поліфонічних п'єс». Новаційні пошуки він продовжив у циклі «Одинадцять поліфонічних п'єс». Фортепіанний цикл Чень Мінджі «13 прелюдій і фуг» є вищим досягненням композитора в поліфонічній музиці.

В поліфонічних творах композитора відбувається активний пошук нових композиційних технік, що поєднуються з поліфонічними принципами розвитку музичного матеріалу. Національний колорит у поліфонічних циклах Чень Мінджі проявляється за рахунок створення звукорядів, близьких за звучанням до пентатоніки, «милозвучних тематичних побудов (наслідок впливу національного мелодизму)» [60, с. 16].

Цікаві поліфонічні композиції для фортепіано належать іншим, різним за віком китайським композиторам: «12 двоголосних інвенцій в китайському стилі» і «12 триголосних симфоній в китайському стилі» Чен Ченкуанга (нар. 1932); «Сюїта в сінцзянському поліфонічному стилі для юнацтва» (1990) Ма Гуй (нар. 1932). Великий інтерес в Китаї викликали твори більш молодого композитора Жанга Хонгбінга (нар. 1967): «11 сінцзянських фортепіанних фуг» (2003), з яких одна – двоголосна, чотири – триголосні, три – п'ятиголосні, одна – шестиголосна, одна – восьмиголосна; а також «Прелюдія і fuga для фортепіано в чотири руки» (2002).

У ХХІ столітті в китайському музичному друці з'явилися натхненні, глибоко змістовні твори Чен Ченкуанга, Ма Гуй, Жанга Хонгбінга та ін. Створюються нові поліфонічні форми і відбуваються якісні зміни в способах використання поліфонічних методів розробки музичного тематизму на основі багатого конкретного музичного матеріалу, представленого, насамперед, невичерпним творчим потенціалом китайської фольклорної традиції, в опорі на досягнення світової музичної класики. Отже, кількісні та якісні показники поліфонічних творів китайських композиторів свідчать про плідність їх роботи в цій музичній сфері, їх конкурентоспроможність у всесвітньому просторі поліфонічних спроб сьогодення.

## **1.2. Шляхи становлення теорії поліфонії в музичній науці Китаю**

Мистецьке оволодіння поліфонічними жанрами і формами здійснювалося в Китаї на міцному фундаменті вітчизняної науки, в якій значне місце посідало вивчення і адаптація західної теорії поліфонії. Одним з перших китайських авторів, що склав та упорядкував її принципи, був Ван Гуанці [108] (1933). 1925 року, перебуваючи в Німеччині, китайський музикант-теоретик почав працювати над «Музикою Дуйпу» – дослідженням, яке більш-менш систематично представило теорію та техніку західної поліфонічної музики китайською мовою. Це була власне поліфонія та короткі пояснювальні вступи

до таких поліфонічних прийомів, як загальна концепція поліфонічної музики, історія її розвитку, простий і рухомий контрапункт двох-чотирьох голосів, канон, fuga. З огляду на те, що це була перша праця про поліфонічну музику, деякі професійні терміни (канон, fuga, контрапункт), китайський науковець не використовував для перекладу. Але це був перший досвід впровадження західної теорії поліфонії; отже, ця праця, безсумнівно, має важливу історичну цінність і академічне значення.

Пізніше були послідовно видані «Вступ до контрапункту» Мяо Тяньжуня (1933) [137], «Короткий зміст єдиного контрапункту» Хуан Цзи [160] (1939) та інші поліфонічні підручники. Деякі фундаментальні праці західноєвропейських теоретиків були видані у перекладі на китайську мову. Найвідоміші серед таких досліджень – «Спрощений метод контрапункту» британського поліфоніста Г.Півса [140] (1947) та «Попередня fuga» американського теоретика Д. Орема [114] (1948) у перекладі Чжао Яня. Поступово західні поліфонічні музичні твори та підручники впроваджувалися у Китаї та сприяли професійній музичній освіті та музичному створенню, закладаючи початкову основу для поступового становлення теорії китайської поліфонічної музики.

Протягом цього періоду в Шанхайській національній музичній академії викладали Франкель і Тан Сяолінь, які, за спогадами учнів, під час лекцій з поліфонії систематично доводили студентам основний зміст німецько-австрійської теорії поліфонії та вводили деякі сучасні поліфонічні прийоми та точки зору (наприклад, лінійний контрапункт Е. Курта, двоголосні письмові вправи П. Хіндеміта тощо), але, на жаль, жодна з цих лекцій не увійшла в книгу і не збереглася до наших днів [155, с.49].

Використовуючи західну традицію та сучасні теорії контрапункту, мислення та прийоми, та об'єднуючи їх з китайською традиційною музикою, композитори почали формувати та розвивати власну теорію китайської поліфонічної музики. На цій основі з'явився важливий напрямок академічних досліджень в галузі китайської теорії композиції основою якого стали такі

найпровідніші праці, як «Практичний контрапункт» та «Метод багатоточкового контрапункту» Су Ся (1950) [152], «Метод єдиного контрапункту», «Метод кількох контрапунктів» (1954) [112], «Техніка написання фуги» (1957) Дін Шаньде [113].

Незважаючи на наявність значної кількості відповідних досліджень, теорія поліфонії в Китаї в основному перебуває на стадії вивчення та засвоєння досвіду поліфонічної музики із Заходу. Одним з перших академічних осмислень стала стаття Чень Мінчжі «Попереднє обговорення факторів поліфонії галузь в китайській народній музиці», надрукована в журналі «Музичні дослідження» 1959 року [171].

На думку Сюй Мендуна, особливого визначення потребує поняття «теорія китайської поліфонічної музики» [155, с.47]. Вчений переконаний, що ця галузь існує у тісному зв'язку з професійною західною музичною теорією та практикою, якій вже сотені років. Відповідно, це стосується і концепції «контрапункту» – специфічних правил, які поєднують кілька різних музичних ліній, що виникають одночасно. Так, поліфонічна система теорії музики постійно збагачувалася і розвивалася, включаючи аналіз загальних закономірностей застосування прийомів контрапункту в практиці створення музики, форми висловлювання, особливостей розвитку, стилю, була втілена в узагальнюючих характеристиках специфіки її мислення та істотних атрибутивних властивостях. Нарешті, на цій основі у XVIII столітті поступово сформувалася незалежна і самодостатня система поліфонії (яка включає контрапункт і фугу).

Концепція «теорії китайської поліфонічної музики» має бути чітко встановлена на основі систематичного аналізу її витоків, вивчення західних систем теорії поліфонічної музики; водночас, зрозуміло, що ця теорія повинна постійно поглиблюватися. Дослідження, композиторські пошуки та творча практика «поступово перетворюють її у різноманітну, еkleктичну, відкриту і толерантну теоретичну систему із власними характеристиками та безперервним розвитком» [155, с.49].

Після заснування Нового Китаю, з 1950-х по 1970-ті роки, у зв'язку із швидким розвитком професійної музичної освіти і попитом на неї (особливо на теорію та технологію композиції в різних музичних і художніх коледжах), базова конструкція теорії поліфонічної музики досягла значного прогресу. Її ознаменували видання та розповсюдження цілого блоку поліфонічних музичних підручників, розроблених здебільшого на основі перекладів європейських та американських підручників. Розглядаючи цей період, в основному згадують «Практичний контрапункт» та «Метод багатоточкового контрапункту» Су Ся (1950) [152], в якому автор систематично та інформативно навчає класифікації строго та вільного контрапункту на прикладі західних творів та різних видів контрапунктичних прийомів. В обох книгах є деякі приклади творів від Й.С.Баха до пізнього романтизму, перераховані як посилання, що мають практичну цінність. У передмові до книги «Практичний контрапункт» автор спеціально вказав на історичну тенденцію відродження поліфонічної музики у ХХ столітті та її важливе значення, що, безсумнівно, було важливим фактором у розумінні перспективної академічної цінності в Китаї того часу.

Видатний композитор Дін Шаньде зробив значний внесок у розвиток поліфонії своєю науковою спадщиною, яку склали: «Метод єдиного контрапункту» та «Метод кількох контрапунктів» (1954) [112], а також «Нарис про техніку складання фуґи» (1957) [113]. Ці праці пов'язані з власним досвідом музичної освіти композитора у Паризькій консерваторії. Китайський музикант вивчав там теоретичні предмети, в тому числі і класичний контрапункт та основи системи викладання теорії поліфонії завдяки М. Дюпре (1886–1971, колишній декан), А. Гедальжу (1856–1926, професор Паризької консерваторії), М. Равелю, Д. Мійо та ін. [155, с.48]. Незважаючи на те, що теоретичні роботи Дін Шаньде мають багато спільного за змістом, побудовою, прикладами і, навіть, стилем викладу, все ж, «Нарис про техніку складання фуґи» виділяється серед них, ставши першим в Китаї спеціальним підручником з написання фуґи.

В історичному процесі систематичного вивчення, поглинання у закони західної поліфонічної музики та їх використання протягом майже століття, а також численних спробах інтегрувати її у національну музичну культуру, щоб сформуванню власну теорію китайської поліфонічної музики, суттєву роль відіграв ще один важливий фактор. Йдеться про ретельне засвоєння та застосування теорії поліфонії, яка була здебільшого розроблена радянськими теоретиками, починаючи з 1950-х років, і продовжує розвиватися дотепер. Її широкий вплив і впровадження відбулося, головним чином, в особі музиканта-теоретика Ф. Арзаманова, якого у той час запросили до Шанхайської консерваторії. Завдячуючи розробці поняття та класифікації вертикально та горизонтально рухомого контрапункту, поширені в системі поліфонічної музики, яка, в свою чергу, походить від концепції «рухомого контрапункту» С. Танєєва. Другим фактором, який вплинув на початковий розвиток поліфонії у Китаї, став переклад і видання підручника С. Скребкова «Поліфонічна музика» (1957) [142], а також глибокий аналіз поліфонічних прийомів і форм у багатьох творах радянських композиторів.

Для більшого проникнення у сутність мистецтва видатного китайського композитора-поліфоніста Рао Юяна<sup>4</sup>, необхідно звернутися до його теоретичного доробку. Вже за часів навчання композитор усвідомлював

---

<sup>4</sup> Треба відзначити, що національний спадок Рао Юяна, його розуміння законів композиції, природи мелоса, принципів контрапунктування шляхів подальшого просування сучасної китайської музики недостатньо вивчені дослідниками. Між тим, дана проблематика потребує оцінки музикознавців через визначений проміжок часу, оскільки формування власних поглядів на поліфонію композиторів наближають теоретиків, виконавців та освідчених слухачів до адекватного сприйняття самої творчої особистості митця та його творів. Періодики з розгляду творчості Рао Юяна небагато – ані в Китаї, ані, тим паче, за кордоном. До того ж, опис композицій автора занадто поверхневий і вимагає певних уточнень. Деякі аспекти вивчення поліфонічного мислення в музичній творчості Рао Юяна були розглянуті в роботах Чень Івен (2015) [163], Пан Цзя (2018) [138]. Серед різних творів композитора дослідники приділяють увагу й написаним для фортепіано. Так, Чень Івен в своїй невеличкій статті вивчає особливості поліфонічної техніки композитора саме на матеріалі його фортепіанних опусів. Наймасштабніша наукова праця, присвячена композиторській творчості Рао Юяна – дисертація Пан Цзя [138], де розглядається практично весь його музичний доробок – інструментальна, оркестрова, хорова музика. Автор надає оцінку художньої спадщини композитора, згадує його найбільш значущі твори, робить резюме про соціальний, історичний і музичний вплив а Рао Юяна на розвиток поліфонічної музики у Китаї. Але дані дослідження не вичерпують коло проблематики, що потребує сучасної оцінки і узагальнення внеску митця в національне поліфонічне мистецтво.



складність найвищої поліфонічної форми у музиці. Так, з дослідження Пан Цзя ми можемо дізнатися, що однією з перших теоретичних праць, написаних Рао Юяном ще у 1956 році, стала стаття «Вища модель поліфонічної музичної форми. Роль фуги у музичному виразі» [цит. по: 138]. Але, на жаль, ця робота не вийшла друком. Можливо, композитор доопрацьовував таку складну тему й використав свої думки в інших роботах.

Щоб забезпечити теоретичну основу та практичну цінність для створення сучасної музики, спочатку треба проаналізувати творче тло та творче мислення композитора, починаючи з теоретичної основи, потім перейти до огляду історичного музичного матеріалу та завершити аналізом конкретного музичного жанру. Наукові роботи композитора, надруковані за останні роки, забезпечили достатній матеріал для поточних академічних досліджень та переосмислення у сфері музичної освіти, що стосуються галузі поліфонічної музики. Теоретична частина досліджень Рао Юяна має також довідкову цінність.

Відомо, що Рао Юян опублікував понад десять статей про національну поліфонічну музику та техніку поліфонічної композиції, найвідоміші з них: «Нові плоди теорії поліфонії – навчальні замітки з «Основного курсу написання поліфонічної музики» професора Чень Мінчжи» (1987) [147], «Про теоретичну систему радянської поліфонічної музики» (1990) [149], «Про дубльований контрапункт, рухливий контрапункт і складний контрапункт» (2008) [148].

Рао Юян дав дуже високу оцінку «Основному курсу написання поліфонічної музики» Чень Мінчжи і вважав його першим підручником з контрапунктних прийомів китайської народної музики у історичних умовах того часу, а також проаналізував та узагальнив характеристики традиційної музики в країні.

В роботі, присвяченій теоретичній системі радянської поліфонічної музики, Рао Юян коротко представив історичне коріння радянської системи поліфонії, виникнення різнонаціональної поліфонії, основні засади принципу

рухомого контрапункту, а також об'єктивно оцінив недоліки названої системи. Він вважав, що системний радянський підручник звертає увагу лише на структуру експозиції та нехтує структурою розробки та репризи. На думку композитора, приділяється дуже багато уваги строгому навчанню письма і нехтується вільним письмом. Це не сприяє заохоченню студентів до неоднаковості та розширенню їх мислення. Додавання вільного письма до розділу написання фуги Рао Юян вважав непрактичним.

Рао Юян зосередив увагу на фактах про безліч контрапунктів, присвятивши їм спеціальну увагу у статті «Про дубльований контрапункт, рухливий контрапункт і складний контрапункт» [148]. Тут він послідовно подав свій погляд на технічні принципи дослідження видів контрапункту і підкреслив, що їх не слід плутати. Зробивши власний аналіз різних результатів на контрапункт, Рао Юян висловив власну думку про його різні види. За його переконанням, рухомий контрапункт виникає, якщо у творі контрастна мелодія згущується по горизонталі та вертикалі. Складним контрапунктом називається контрапункт, коли на основі оригіналу робиться нова комбінація або варіація. Складний контрапункт – це загальний термін для технології контрапункту; рухомий контрапункт використовується найчастіше, а множинний контрапункт підпорядковується рухомому контрапункту. «Складний контрапункт – це лише одна з найчастіше використовуваних форм рухомого контрапункту. Технічний зміст та зміст є аж ніяк не те саме» [148, с. 18], – писав композитор.

Рао Юян вважає, що подвійно-рухомі контрапункти відносяться до рухомих контрапунктів, а рухомі контрапункти можна об'єднати в секцію рухомих контрапунктів, що повторюються. Проте складний предмет поліфонії може бути представлений лише подвійно-рухомим контрапунктом, рухомим контрапунктом і складним контрапунктом. Він також включає до поліфонічних форм простий контрапункт, подвійний контрапункт, канон, фугу і т. і. Відносини між ними можуть бути заплутаними і складними. Національне китайське мистецтво в області музичних поліфонічних жанрів у

XXI столітті, взагалі терміни «контрапункт» та «фуга» об'єднала в одне, що змушує у спочатку нудний перелік контрапунктів додавати свій національний колорит та формувати власний комплекс прийомів для нашої країни [там само].

У статті «Про теоретичну систему радянської поліфонічної музики» Рао Юян вивчав історичні витоки теорії радянської поліфонії та її системи викладання, науковий та практичний характер системи та її недоліки. Він розглядав окремі поліфонічні теоретичні положення, у яких вимоги до письма порушують правила, бо це відповідає красоті реальних творінь. Рао Юян зауважив, що радянська система створила методи навчання та композиторського письма, які відрізняються від традиційної поліфонічної системи в Західній Європі, зокрема такі, як індекс інтервалу вертикального руху рухомого контрапункту та індекс темпу горизонтального руху і т. ін., утворюючи комплекс, який зберігає сутність західноєвропейської технології контрапункту та має свої власні характеристики [149]. Рао Юян не категорично критикує композиторів, що дотримуються усталених традицій, вважаючи, що вони можуть писати відмінні твори під впливом часу. Композитор висловлює думку, що навіть якщо ви вивчаєте передові іноземні творчі техніки, це не означає, що ви можете написати хорошу музику. Тут має значення особистість композитора, його характерні властивості, прийоми висловлювання, емоційне вираження та художня концепція [там само].

У 1989 році в Центральній консерваторії Пекіну була проведена Перша академічна конференція, присвячена питанням поліфонічної музики в Китаї. Рао Юян виступив з доповіддю «Паралельні образи: досвід дослідження поліфонічних творів відомих композиторів у країні та за кордоном». Багато уваги композитор присвятив питанням розвитку зарубіжної сучасної техніки композиції та порівняв їх з особливості поліфонії у китайській національній музиці. На конференції також виступали провідні китайські композитори: професор Санг Тонг, який зробив спеціальну доповідь про атональну музику «Нічний пейзаж», створену ним у 1947 році, а професор Луо Чжунжун

розповідав про свій дванадцятитоновий твір «Другий струнний квартет», створений у 1985 році. Обидві роботи були написані під керівництвом А. Шенберга. На думку Рао Юяна, з різних причин його рідній країні знадобилося майже сорок років, щоб перейти в музиці до атональної звуковисотної системи та дванадцятитонового методу композиції. Лише з реформою та політикою «Відкритих дверей» змінилося застигле творче мислення, оновилися творча концепція, були засвоєні сучасні техніки композиції, відбиті пов'язані з ними особливості естетичної свідомості [145].

Теорія розрахунку індексу руху була тим, чого китайці ніколи не бачили і чого систематично не викладали у минулому в теорії поліфонічної музики з Європи та Сполучених Штатів Америки. Вони виявилися дуже практичними в навчанні, дослідженні та прийомах письма в умовах поліфонічної фактури. Тому вони поступово були інтегровані в теорію китайської поліфонічної музики і дотепер все ще грають важливу роль у викладанні поліфонічної музики та теоретичних дослідженнях у китайських професійних музичних коледжах.

На початку 1980-х років китайські теоретики помітили, що введені в науковий обіг західні твори з поліфонічної теорії музики – включно з перекладами, переробками, адаптуванням тощо – процвітали тільки завдяки політичним реформам та на хвилі відкриття кордонів; але після вступу в нове століття велика кількість академічних досягнень теорії поліфонічної музики, здобутих за останні два десятиліття минулого сторіччя, значно скоротилася. Цей факт заслуговує окремої уваги та ретельного вивчення.

Починаючи з 1980-х років і по теперішній час, сфера китайської культури та мистецтва все більше демонструє тенденцію відкритості та толерантності, з якою теорія китайської поліфонічної музики вступила в етап безперервного розвитку, почавши приймати закінчену форму. Символом цього розвитку є систематичний випуск різноманітних унікальних та інноваційних навчальних посібників та робіт з поліфонічної музики. Таким чином, за останні приблизно сорок років, ми можемо поділити пов'язаний з

нею дослідницький зміст на два етапи формування теорії китайської поліфонічної музики. Перший, початковий, – осягає приблизно 1980-1999, другий, зрілий – з 2000 року і до сьогодні.

Після більш ніж півстоліття знайомства та вивчення розглянутого предмету, експерти та вчені з китайської поліфонічної музичної індустрії почали звертати свою увагу на вивчення того, як поступово самостійно формувати, утверджувати й постійно розвивати власну поліфонічну музичну теорію на цій основі. Так, в Китаї є популярними «Композиція фуги» (1980) [164] та «Основний курс поліфонічного написання музики» (1986) [166] Чень Мінчжі. Саме з цього часу почали формуватися і розвиватися власне китайські праці з вивчення поліфонічних музичних творів.

Звичайно, практично всі з розглянутих праць були створені на основі західної теорії поліфонічної музики, включно з композицією мелодії, організацією ритму, теоретичними поясненнями та викладанням різних аспектів руху голосу, контрапункту, тонального розташування, фактурного попорядкування і, навіть, за розташуванням розділів, стилем, змістом. Щодо аналізу музики в окремих розділах, розстановки і підбору вправ, висновків, згадані підручники вже суттєво відрізнялися від західних.

Так, «Основний курс поліфонічного написання музики» Чень Мінчжі [166] відрізняється від підручників у Європі, Америці та попередніх вітчизняних поліфонічних творів у декількох моментах. Перший з них – інноваційне пояснення проблеми типу фактури: коли він навчає контрастній поліфонії та імітує поліфонію другого, третього, четвертого голосу та інших голосів, завжди є пояснення про тип фактури. Таке раніше ніколи не зустрічалося ні у відомих підручниках з поліфонії європейських та американських авторів, перекладених на китайську, ані у трактатах, складених у минулому в Китаї.

Розглядаючи зміст голосоведіння, як приклад «стосунків між голосами» (Чень Мінчжі), автор спеціально обговорює склад композиції та навчає її реалізації на пентатонних зразках, зокрема, у технічній обробці поліфонічної

фактури. У всій праці більше трьохсот нотних прикладів, де крім класичних зразків суворого стилю письма та класичної, романтичної, народної музики, більше однієї третини походять із різних контрапунктів і фактурних творів китайських композиторів або ж самого Ченя, спеціально написаних з китайською специфікою.

Зміст останнього розділу – «Написання невеликої поліфонічної композиції», що дає змогу учням потренуватись у створенні різноманітних структур, форм та жанрів на основі оволодіння різноманітним поліфонічним фактурним письмом. Виклад змісту «малої поліфонічної музики» дуже вдалий – лаконічний, практичний та зрозумілий. Крім цитування творів західноєвропейських композиторів (Й.С.Бах, Б. Барток), в якості прикладів запропоновані аранжування Ло Чжунжуна «Канон» і «Пентатоніка», поліфонічні п'єси Чень Мінджі, Чень Цигана та інших.

У кінці кожного розділу є значна кількість вправ з різних стилів, але неодмінно з китайським забарвленням, а також з характерною звуковисотною організацією та ритмом. Вибраний з практики інших авторів (а також написаний ним самим) музичний матеріал дуже підходить як для вчителів, так і для студентів, щоб вони могли культивувати та тренувати різні навички складання контрапункту. Ці нововведення та унікальні зразки, безсумнівно, дають міцну підтримку теоретичним основам цієї роботи, вони є також дуже корисними і з практичної точки зору.

Праці Ченя Мінджі з теорії поліфонії у вигляді цих двох підручників отримали одностайну позитивну оцінку, перевидані десятками тисяч примірників, широко використовувалися в академічній практиці та були відзначені статусом національних підручників у програмах коледжів та університетів. На думку Сюй Мендуна, найважливіше те, що ці дві роботи знаменують реальний прогрес, досягнутий китайськими вченими у створенні своєрідної китайської поліфонічної теорії після десятиліть досліджень [155].

Наприклад, оригінальним є зміст «типу фактури» в розділах «Основного курсу поліфонічного музичного написання» Чень Мінджі, який творчо

класифікує позиційну фактуру за кількістю, формою, функцією та функцією голосу та дає детальне пояснення та обговорення, що не було сформульоване ані західниками, ані його китайськими попередниками. Тому, під час вивчення поліфонічної музики її надзвичайно легко освоїти практично; однак складної класифікації контрапункту автор уникає, тобто основні категорії контрапункту представлені варіантами, і вони викладаються окремо. Новаторство «Композиції фуґи» [164] відображається у змісті, пов'язаному з національними ладами, присутнє у кожному розділі, включаючи основну відповідь на пентатонову тему фуґи, різні частини фуґи в одному ладі та різних тональностях. Для довідки також додається огляд тонального розташування, структури, а також багато прикладів у жанрі фуґи, створених китайськими композиторами. Виклад точний, мова зрозуміла і легка для засвоєння, що зробила ці підручники популярними серед студентів.

Інноваційний і глибоко національний музично-теоретичний твір, присвячений поліфонічній музиці, – «Поліфонічна музика» (1987) [116] написав професор Дуань Пінтай. Перший том присвячений контрапункту. Автор класифікує розділи контрапункту в унікальний спосіб: для прикладів він використовує відомі китайські пентатонні мелодії (зокрема фрагменти з «Ман Цзянхун») у якості мелодії *contus firmus*, а також він розвиває навичку з письма – власне контрапункту та моделювання стилю. Підручник є також гарним довідником і здатний швидко пояснити на прикладах обговорювані теми.

Праця Дуаня Пінтая – унікальна через класифікацію імітованої поліфонії, що розділена на категорії за п'ятьма аспектами: ступенем імітації, часовою відстанню, просторовою відстанню (інтервалом), значенням часу та напрямку, які є легкими для розуміння, завершеними та функціональними, що широко вітаються та популяризуються викладачами музичних закладів. Якщо подивитися освітні програми багатьох китайських консерваторій, то у списку рекомендованої літератури з поліфонії ця книга, як і «Базовий курс поліфонічного написання музики» Чена Мінчжі, є найбільш широко

використовуваною. З цієї ж причини вона потрапила до найбільш продаваних теоретичних робіт з техніки композиції.

Інші підручники з теорії поліфонічної музики включають: «Підручник з поліфонічної музики» Лін Хуа (1994) [128], який є першим підручником з поліфонічної музики, написаним для наймолодших студентів, які долучаються до спеціальності у музичних коледжах. Він навчає здатності аналізувати й розуміти поліфонічну музику та придбати основні вміння писати таку музику. З огляду на широке визнання в педагогічній практиці, ця книга отримала першу премію «Відмінний підручник» Міністерства культури Китаю у 1996 році.

«Національне поліфонічне письмо» Лю Фуаня (1989) [134] – підручник, написаний для викладання поліфонії на відділенні теорії етнічної музики в Шанхайській консерваторії музики. У першому ж розділі викладається «Національна народна багатоголосна музика Китаю». Слід сказати, що цей підручник відображає активні пошуки автора у створенні націоналізації теорії поліфонічної музики.

Серед інших відомих праць – «Основний курс поліфонічної музики» Сунь Юньїна (1991) [151] та «Поліфонічне письмо та поліфонічний музичний аналіз» Ван Ангуо (1994) [107], обидва з яких є підручниками з теорії музики для вищих педагогічних музичних коледжів. Вони орієнтовані на потреби підготовки початкових вчителів музики. Таким чином, стиль, упорядкування змісту та інші аспекти є лаконічними та практичними.

Окремо слід згадати підручники для самостійного навчання музичним спеціальностям. Основним теоретичним підручником у серії самонавчання з композиції є багатотомний «Основний курс поліфонічної музики» Чжао Деї та Лю Юнпіна (1997) [176]. Його зміст відносно багатий, а викладачі дуже докладні. При належному рівні підготовки його також можна використовувати як довідник для професійного викладання теорії поліфонічної музики.

1980-ті роки стали початком публікацій статей в різних наукових журналах найвищого гатунку, друку масштабних досліджень, присвячених



поліфонії. Також відносно новим для Китаю носієм теорії поліфонічної музики став формат дисертацій, який дав новий поштовх до розвитку теорії китайської поліфонічної музики. Так, Сюй Мендун наводить факти, які доводять, що в Китаї з 1980 по 1999 роки у різних вітчизняних музичних академічних журналах було опубліковано понад 130 наукових статей про поліфонічну музику, і вони засвідчили два піки – наприкінці 1980-х і наприкінці 1990-х рр. [155, с.55] У той же час були засновані музичні журнали Центральної та Шанхайської консерваторій, у яких домінували викладачі цих навчальних закладів. Так сформувався академічний дослідницький колектив з проблем теорії поліфонічної музики.

Відповідно до змісту статей, присвячених питанням поліфонічної музики цього періоду, тематику досліджень можна умовно розподілити на декілька категорій. Перша – дослідження поліфонії як теорії, в першу чергу, – «Поліфонічне мислення та мислення в образах» Ченя Мінчжі (1989) [168]. Вони мали інноваційне значення, були творчо узагальнені, у них підсумовувались закономірності поліфонічного мислення. У них розглядалась також історія розвитку поліфонічної музичної теорії та творчої практики всього людства протягом сотень років у поєднанні з різними періодами розвитку західної музики.

Друга категорія наукових праць стосується систематизації, пояснення та обговорення творчої практики. Серед найголовніших – статті Лін Хуа «Відродження поліфонічної музики» (1985) [122]; Юй Сусянь «Розвиток модного мислення в поліфонії в ХХ столітті» (1993) [187]; Чжу Шируй «Формування та розвиток поліфонічного мислення в китайській музиці» (1986) [179]; Гао Цзяцзя «Поліфонія та варіаційне мислення струнної музики (шістнадцять струн)» (1993) [109]; Хуан Луохуа «Погляд на поліфонічне мислення та прийоми Бартока з «Мікрокосмосу» (1994) [159].

Серед цінних матеріалів назвемо дисертацію «Формування та розвиток поліфонічного мислення в китайській музиці» Чжу Шируя, надруковане у періодичних виданнях Китаю [180], безпосередньо зосереджене на проблемах

китайської поліфонії. Ця робота порушувала актуальні теоретичні питання стосовно поліфонічного музичного мислення композитора, побіжно торкалася загальних теоретичних питань, аспектів творіння та форми вираження тощо. Відповідний аналіз є детальними, глибокими та переконливими. Можна сказати, що в Китаї ця галузь ніколи раніше систематично не обговорювалася і не мала такого широкого діапазону. Ця дисертація стала внеском у становлення та розвитку теорії китайської поліфонічної музики, викликала велику увагу з боку китайського професійного музичного товариства в особі теоретиків-поліфоністів та композиторів.

Музикознавчий аналіз класичних і сучасних поліфонічних творів і техніки композиції в основному зосереджене на класичних творах Й.С.Баха та інших авторів періоду пізнього бароко, а також на аналізі та техніці написання поліфонічних творів деяких важливих музичних жанрів ХХ століття. Найважливіші з них: Дуань Пінтай «Вступ до трьох творів Баха» (1985) [115]; Чжао Сяошен «Творчі пісні Баха» (1995) [177]; Чень Хундуо «Унікальне трактування в написанні фуг Баха» (1998) [173]; Чень Мінчжі «Фортепіанна музика Арнольда Шенберга-Op.33a» (1987) [172]; Лін Хуа «Поліфонічна майстерність Стравінського» (1986) [130]. Поглинання у класичні та сучасні поліфонічні техніки та їх застосування у творчості сучасних китайських композиторів має велике значення для етапу становлення та розвитку теорії китайської поліфонічної музики.

Важливими є дослідження поліфонічних прийомів, зразків виразу і фактури в китайській сучасній музиці, а також аналіз творів композиторів у цій області, якими є, наприклад, праці Сюй Мендун «Новий розвиток і варіації поліфонічних форм у Китаї» (1999) [154]; Чжоу Сюеші «Застосування дванадцяти тональних технік у фугах — коментар до увертюри та фуги Чена Мінчжі» (1991) [178] тощо. Ці автори зосереджені на поліфонічній техніці та нових формах творчості китайських композиторських груп, зосереджених в Пекіні та Шанхаї після реформи та відкриття кордонів, та досліджують їхній зв'язок із стилями китайської національної музики.

Переглядаючи та узагальнюючи академічні досягнення в галузі поліфонічної музики за період 1980-90-х років, перераховані вище, можна побачити, що, теорія поліфонічної музики в Китаї розвивалась послідовно, а оскільки вона на кожному етапі зверталась до попередньої ситуації, то поступово конденсувала власний комплекс знань з китайською специфікою. У цьому історичному процесі сформувався сталий академічний колектив знавців теорії поліфонії, здебільшого утвореного з представників шкіл Центральної і Шанхайської музичних консерваторій, як основних наукових центрів сучасної китайської теорії композиції. У найближчий час саме вони неминуче відіграватимуть важливу роль у вивченні теорії поліфонічної музики; інші професійні музичні академії також відіграють незамінну роль у цьому процесі і створили багато видатних результатів. Таким чином, сформована академічна група з поліфонічної музики спільно заклала міцне підґрунтя для вивчення теорії китайської поліфонічної музики.

Вивчення історії розвитку національної поліфонічної музики є однією з основних галузей теорії поліфонії в Китаї. Важливішими статтями в цього напрямі є праці Юй Сусянь «Велике значення контрапункту в композиції» (1988) [181], «Поліфонічна структура непослідовної атональної музики» (1995) [186], «Вступ до поліфонічної музики в ХХ столітті» (1992) [182]; Чжао Деї «Багатоспрямований вибір відповідей сучасної фуґи» (1989) [175]; Дін Шаньде, «Дослідження технік поліфонічної композиції» (1987) [111]; Ян Юна «Роль фіксованої мелодії у розвитку поліфонічної музики» (1985) [188]; Цзоу Цзяньпін «Особливості тем фуг ХХ століття» (1999) [161]. Ці праці починаються з викладення спостережень щодо онтології поліфонічної музики, її морфології у поєднанні з історичними концепціями цього явища, є безпрецедентними. З історичної точки зору, це, безсумнівно, більш значний привід глибоко вивчати поліфонічну музику, її форми та напрями розвитку, які тривають сотні років.

Більшість інших досліджень – роботи з вивчення поліфонії як явища та досліджень її форми та побудови в традиційній китайській музиці. Викладання

поліфонії є найактуальнішою сферою для створення вітчизняної методичної та навчальної літератури і теорії поліфонічної музики в Китаї. Особливо помітно, що саме в цей час почали з'являтися статті, присвячені поглибленому обговоренню питання викладання поліфонії.

Найбільшої уваги заслуговують праці Лін Хуа «Нові теми в стародавніх предметах – досвід дослідження системи навчання поліфонії Чена Мінчжі» (1987) [127] та «Використання творчої психології для керівництва викладанням поліфонії» (1988) [123]. Кілька пов'язаних однією темою робіт були оприлюднені на Першому національному симпозиумі з поліфонічної музики, який відбувся у багатьох музичних академіях Китаю у листопаді 1988 року, поряд з дослідницькими статтями з викладання поліфонії в середній і вищих музичних навчальних закладах.

Багато іншомовних праць з поліфонії було перекладено на китайську мову у 1980-і – 1990-ті роки. Найважливіші серед них – двотомник Т. Дюбуа «Курс з контрапункту та фуги» (1981-1982) [117] – є типовим поліфонічним підручником по поліфонії, призначеним для музичної консерваторії. Зміст викладається у суворому стилі та техніці письма, із суворими правилами та впорядкованим розташуванням, що представляє суть французької системи навчання контрапункту та фуги. Перший том присвячений контрапункту, другий – містить правила і принципи написання фуги, що доповнюються прикладами та вправами, заснованими на темах фуг попередніх епох.

Посібник американського композитора-теоретика В. Пістона «Метод контрапункту» (1994) [141] пояснює мотивну структуру та розвиток мелодії інструментальної контрапунктної мелодії у вільному стилі письма, а також пропонує дискусію про взаємозв'язок між загальним письмом та індивідуальними стилями письма. На увагу також заслуговують підручники Шарля Кьоклена (С. Koechlin) «Основи контрапункта» (1986) [120] і «Практичний контрапункт» (1986) [121]. Серед інших важливих перекладів, які в основному зосереджені на теорії сучасної поліфонічної музики назвемо роботи американського теоретика Р. Міддлтона «Сучасний контрапункт та

його гармонія» (1984) [136] та чесько-австрійського композитора Е.Кшенека «Дослідження контрапункту дванадцяти тонових технік» (1986) [119] тощо.

З наведеної інформації стає зрозумілим, що теорія поліфонії в китайському музикознавстві неухильно розвивалася протягом довгого часу, охопивши всю другу половину минулого століття. У 2000-і роки, на початку XXI століття, китайські дослідники чітко встановити та виокремити напрямок розвитку китайської поліфонічної музичної теорії. Отже, пояснимо на прикладах цей якісний перехід з точки зору наукових досягнень.

Праці академічного спрямування, що розширюють коло бачення стилю і змісту предмети поліфонії, стають більш інноваційними та унікальними, що витікає вже з початкового ознайомлення з теорією китайської поліфонічної музики, якою вона склалася в наші дні. На початку XXI століття з'являється системне дослідження Юй Сусяня: «Підручник з поліфонічної музики» (2001) [184], «Китайська традиційна поліфонічна музика» (2006) [183]. Поліфонічний музичний курс Юй Сусяня входить до списку «Дев'яти п'ятирічних національних ключових підручників для загальної вищої освіти», включений Департаментом художньої освіти Китаю як обов'язковий [155]. Курс вирізняється багатим змістом, системною повнотою, детальним викладом лекційного матеріалу, відповідністю потребам професійних музичних шкіл в навчанні поліфонії у класі композиції.

Підручник складається з сімнадцяти розділів з повним і точним змістом; кожен розділ містить пояснення теоретичних понять, принципів їх викладання, а також виконавських прийомів та практичних застосувань у письмі. Перша частина видання включає всі види контрапунктів, починаючи від класифікації двоголосся, суворого стилю письма простого, імітаційного контрапунктів – від п'яти та до восьмиголосних. Також слід відзначити третій, дев'ятий і чотирнадцятий розділи про дво-, три-, та чотири-голосну контрастну поліфонію, які подаються з відповідним тлумаченням на конкретних прикладах, що до цього не можна згадати в жодному іншому вітчизняному підручнику з поліфонії. Це, безсумнівно, корисно для студентів,

які прагнуть професійно оволодіти законами композиції, навчитися моделюванню базового письма і навіть вивчення основного курсу. Крім того, у цій праці є розділи про двоголосне та триголосне поліфонічне письмо (розділи сьомий і тринадцятий); у розділах про зміст контрапункту більш детально викладаються різні варіанти контрапункту. Техніка письма та його застосування – це переваги саме цього підручника.

Значення двох інших монографій Юй Сусяня – «Поліфонічна музика ХХ століття» (2001) [185] та «Китайська традиційна поліфонічна музика» (2006) [183] – полягає в тому, що вони досліджують і аналізують поліфонічні художні явища і форми в певній академічній галузі у вигляді самостійних монографічних досліджень. Їх стиль повністю відрізняється від того, що зазвичай використовується китайськими вченими у жанрі навчальних посібників. До того ж Юй Сусянь включив деякі свої теоретичні думки та ідеї у зміст різних розділів означених монографій. Зокрема, інновації торкнулися його власного дослідження різних стилів музики ХХ століття на Заході а також застосування поліфонічного мислення, прийомів, форм у розвитку традиційної китайської музики. Таким чином, зазначимо, що вищезгадані праці Юй Сусяня є дуже цінним внеском у розвиток вітчизняної гілки теорії поліфонічної музики, оскільки в них здійснений глибокий і систематичний аналіз, є чіткі пояснення розвитку різних етапів поліфонії.

Другий поважний автор, створивший цілу низку навчальної літератури з поліфонії, – професор Шанхайської консерваторії Лін Хуа. Його діяльність представлена науковими працями «Короткий курс поліфонічної музики» (2006) [125], «Вступ до поліфонічного мистецтва» (2010) [124], «Курс поліфонічної музики» (2011) [126]. З огляду на багаторічний досвід професійного викладання поліфонії в музичних коледжах та академіях, Лін Хуа написав і опублікувала вищевказані три нові роботи з поліфонії на основі свого «Поліфонічного музичного курсу» 1990-х років у співпраці з Є Сіміном.

Відмінною рисою підручників Лін Хуа стало те, що на основі збереження форми традиційних поліфонічних підручників (від дрібного до

глибшого та поступового більш детального вивчення прийомів і форм контрапункту) зміст доповнений відповідними нотними прикладами, упорядкованими з огляду на історію розвитку поліфонічної музики, використаної у якості канви оповідання. Тому у цілому підручник сприймається, як наукова монографія, де викладається зміна і розвиток поліфонічних стилів, прийомів і форм від епохи Відродження, бароко, до класичного та романтичного періодів. Цікаво, що всі три навчальних посібника Лін Хуа мають рівний акцент на стилях і техніках, що як певні «вертикальні» та «горизонтальні» координати перетинають весь зміст, тим самим дозволяючи студенту більш усвідомлено сприймати матеріал.

Лін Хуа подає матеріал так, немов би він сам навчається професії на різних рівнях. З точки зору автора, всі три навчальні посібники мають свої особливості щодо змісту та стилю. Кожен розділ у підручниках оснащений відповідними вправами, що уможлиблює практикуватися у сфері письма, це добре сприймається і вітається викладачами та студентами.

В контексті перелічених робіт досить несподівано виглядає наукова праця Сюя Мендуна «Дослідження Пассакалії в ХХ столітті» (2003) [153]. Однак поява ще однієї академічної монографії у ХХІ столітті є продовженням послідовної роботи вже згаданої пекінсько-шанхайської академічної групи, що часто публікує статті з теорії китайської поліфонічної музики у наукових журналах Китаю. У цій монографії розглядаються декілька творів у жанрі пассакалії у творчості різних композиторів ХХ століття і детально аналізуються стиль, форма, виразові характеристики цих творів, а також їх зв'язок із творчою кар'єрою композитора.

Відомий музикознавець Юй Руньян, колишній декан Центральної музичної консерваторії Пекіну, із задоволенням написав передмову до книги Сюя Мендуна і високо оцінив роль її автора у розвитку теорії поліфонічної музики. Професор Пен Чжимін, теоретик композиції та колишній декан Уханьської музичної консерваторії, також написав рецензію, щоб дати глибокий коментар до згаданої монографії з точки зору побудови китайської

теорії поліфонії та теорії музичного аналізу в ХХІ столітті. Після публікації «Дослідження Пассакалії в ХХ столітті» у музичному видавництві воно було схвалено також іншими провідними музикознавцями країни.

Вагомим досягненням в сфері національної теорії поліфонії нинішнього століття стала значна кількість нових наукових досягнень, в тому числі, монографії та статті Фан Зуїнь (2004) [157], Пен Чен (2006), Сюй Мендуна [153; 155], дисертаційні дослідження Сюй Вей-бо (2006) [35] з широкими областями, багатим змістом, глибоким аналізом. Сучасні наукові розробки у сфері поліфонії представлені навіть у аспекті вивчення даного явища з погляду математики та фізики (Igarashi Yuki (2013) [76], Weiwei Zhang (2016) [100], Li Xiaoquan (2018) [83]). Вийшли друком сучасні навчальні посібники з теорії поліфонічної музики, серед яких варто відзначити «Поліфонічні есе Чень Мінчжі» (2002) [167] та «Нову теорію фуги» (2007) [165] Чень Мінчжі; «Курс аналізу поліфонічної музики» (2004) Чжана Юньсюаня [174]; «Основи побудови фуги» (2013) Гун Сяотіна [110], унікальну історичну книгу Яо Япіна «Поява поліфонії» (2009) [189], тощо.

Відома у Китаї збірка Лю Юнпіна «Вибрані дослідницькі роботи з теорії композиції та техніки поліфонії» (2014) [135], яка містить понад 20 статей за матеріалами досліджень автора по теорії композиції, написаних протягом багатьох років, а також 14 статей про техніку поліфонії та навчання поліфонії. На особливу увагу заслуговують 7 статей автора у розділі «Дослідження поліфонічних технік у сучасній музиці», що охоплюють здобутки представників різних стилів і жанрів у музиці ХХ століття. Наукові статті Лю Юнпіна відіграли велику роль у сприянні розвитку та побудові теорії поліфонічної музики завдяки висвітленню та визначенню її прийомів, форм, а також глибоким аналітичним спостереженням та їх систематичному й переконливому поясненню. Це одна з небагатьох ґрунтовних праць, що має високу академічну цінність за останні роки.

Несподіваний підхід використав у своєму «Курсі аналізу поліфонічної музики» Чжан Юньсюань [174], зосередивши свої зусилля на емпіричному



аналізі. Як вказано автором у Вступі, приклади для нього написані і відредаговані не професійними композиторами, а кращими студентами. Особливо цінними є додатки 1, 2 і 3 підручника, де відповідно перераховані основні прийоми, історія та еволюція стилю поліфонічної музики, а також 115 сторінок 119 нотних прикладів, що є дуже корисними для вивчення та розуміння студентами відповідних методичних цілей.

«Поява поліфонії» [189] Яо Япіна є першою працею з історії поліфонічної музики в Китаї. У ній детально досліджується і доступно викладається процес становлення та розвитку поліфонічного мистецтва в історичному, релігійному та культурному вимірах. Книга має важливе довідкове значення для тих, хто глибоко вивчає історичне підґрунтя композиції та її технології.

Варто зазначити, що за останні роки переклад праць про поліфонічну музику з іноземних мов значно зменшився<sup>5</sup>. Більш-менш аргументовану причину своєї появи мають підручники «Курс написання фуги» та «Курс аналізу фуги» британського теоретика і композитора Е. Праута [143] у перекладі Дуаня Пінтая (2007–2010) та «Контрапункт та канон» британського органіста і теоретика Ч.Кітсена [118] у перекладі Чень Тяньхе (2011). Щодо інших оригінальних монографій та навчальних посібників з теорії поліфонічної музики, то у цей час вони становили понад дев'яносто відсотків.

### **1.3. Фортепіанний поліфонічний твір в інтерпретаційному полі мистецької практики**

Одним з важливих питань для виконавця поліфонічних творів китайських композиторів стає комплекс піаністичних завдань щодо відтворення поліфонічного тексту. Важливе місце у обговоренні шляхів

---

<sup>5</sup> Сюй Мейдун зазначає, що між 1980-м і 1999-ми роками перекладених з інших мов праць було більше десяти книг, майже стільки ж, скільки ж за останній період написали самостійних досліджень і навчальних посібників китайські вчені [155].

виконавської реалізації поліфонічного тексту посідають думки деяких китайських дослідників, присвячені розв'язанню проблем виконавських підходів до інтонаційно-звукового відбиття особливостей національної фортепіанної музики та аналіз виконавських версій фортепіанних поліфонічних творів.

Цілком очевидно, що в європейській академічній практиці, починаючи з самого раннього віку, чільне місце посідають поліфонічні твори, адже володіння ними «на рівні виконавського процесу потребує відповідних виконавських умінь, які мають свою унікальність» [43, с.16]. В цьому питанні доречно провести аналогію з китайською фортепіанною музикою та системою освіти, хоча вона має деякі відмінності, що ґрунтуються на специфіці національної культури. Як вже неодноразово згадувалося в попередніх розділах дисертації, форми прояву поліфонічного начала в традиційній інструментальній музиці Китаю дуже різноманітні: «<...>від коротких фрагментів елементарних форм найпростішого двоголосся (типу бурдону, підголосків обертонового характеру) до інтонаційно і структурно складноорганізованих, переживших становлення структурно самобутніх форм реального і прихованого багатоголосся» [35, с.16].

При цьому одноголосно-мелодичні форми у традиційній китайській інструментальній музиці зберігають свою пріоритетну роль, оскільки саме одноголосне мелодичне начало є кореневою якістю національного музичного мислення. Але, якщо в сольній інструментальній творчості масштаби поліфонізації обмежені можливостями конкретного інструменту, то в ансамблевому інструментальному музикуванні наявність різноманітних інструментів з широким спектром засобів вираження природним шляхом вело до використання поліфонічних елементів (розвиток самостійності голосів при їх поєднанні).

Специфіка народного музикування, театральних традицій, поліфонічні прийоми, характерні для традиційних китайських інструментів та для ансамблевого музикування, отримали яскраве втілення у поліфонічних творах

для фортепіано китайських композиторів. На думку Хуан Чжулін, завдяки використанню як гомофонно-гармонічної, так і поліфонічної тканини, застосуванню підголосних прийомів, «пентатоніка збагачується інтонаційно, частіше зустрічаються півтони, сучаснішою, гострішою та цікавішою стає гармонійна мова» [47, с.183].

Опанування поліфонічними творами є найскладнішим завданням для піаністів різного віку та рівня майстерності, в першу чергу, через те, що музикант повинен навчитися вести одночасно декілька різних ліній, що не закладено в людині природою. Тобто, з одного боку, ми можемо казати тут про завдання трансцендентного рівня, з іншого – про те, як «обманути» природу або зімітувати те, чого насправді не може бути, швидко переключаючи увагу з однієї лінії на іншу або постійно витримуючи увагу до всіх ліній. Тому робота над поліфонією на фортепіано, яке виконавець повинен представити як багатоплановий інструмент, вважається «найскладнішим аспектом освітнього процесу з виконавської підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва, оскільки вимагає наявності специфічного типу музичної свідомості – поліфонічної» [43, с.32].

В зв'язку з цим важливим питанням постають проблеми відтворення поліфонічного тексту та методичні підходи до виконавської реалізації поліфонічного твору. Дослідниця Хань Ле наголошує на тому, що в Китаї в процесі фортепіанного навчання не завжди є присутнім «планомірне й поступове засвоєння піаністичних навичок і вмінь щодо розуміння й виконання різностильової та жанрової музики. З метою оволодіння виконавцем елементами музичної поліфонічної тканини, впродовж усього навчального періоду згідно з вимогами програми з основного музичного інструменту та курсу виконавської майстерності, робота над поліфонією є загальнообов'язковою» [43, с.49]. На думку авторки, на сьогодні в фортепіанній педагогіці Китаю недостатньо приділяють уваги професійному розвитку та оволодінню виконавськими навичками гри поліфонічної фортепіанної фактури, що на її переконання «актуалізує феномен поліфонії в

роботі піаніста й необхідності набуття поліфонічних умінь» [там само].

Виконавець, працюючи над твором, повинен вміти визначити основні компоненти, що становлять його форму і внутрішній зміст. Елементи ці складаються з особливостей структурної побудови, гармонічного плану, тематичного розвитку, визначення ритмічних особливостей, технічних прийомів, характеру, музичної мови, а в поліфонічній формі та з визначення суми прийомів контрапунктичної розробки матеріалу.

Хань Ле пропонує такий алгоритм початкових дій у опануванні поліфонічним фортепіанним твором та усвідослення його основних елементів:

«1) *музично-структурну основу поліфонічних творів:*

- принципи поліфонічного викладу в строгому й вільному стилях;
- види поліфонічної музики;
- поліфонічні форми (будова фуги, її складові елементи);

2) *музично-сміслову основу поліфонічних творів:*

- загально-історичні музичні поняття (інструментарій епохи бароко, стилістичні особливості поліфонічного художнього методу різних композиторів);
- музична семантика як кодування художньої інформації щодо музичних образів і музично-інтонаційного їх осмислення;
- усвідомлення поліфонії як процесу художнього розвитку тематичного матеріалу; драматургії тощо.

3) *методично-виконавську основу поліфонічних творів та роботи над ними:*

- методи роботи над багатоголосною фактурою, уміння відчувати її розмаїття;
- особливості стилістичного виконання поліфонії (артикуляція, орнаментика, акцентування тем, динаміка, фразування) творів різних музичних епох;
- опрацювання художнього розвитку тематичного матеріалу в різних поліфонічних формах» [43, с.56].

Піаністами з Китаю, що намагаються оволодіти мистецтвом поліфонії на основі національного фортепіанного репертуару, дуже складно засвоюється

сама поліфонічна фактура, «а саме: інтонаційно-ритмічна й тактильна диференціація кожного голосу багатопланової фактури, розуміння логічного розвитку мелодичних ліній і гармоній, тобто горизонту й вертикалі, та їх перцептивне сприйняття відповідно до стильової музичної практики створює певні труднощі для багатьох піаністів» [43, с.48].

Розкриття внутрішнього змісту, головної ідеї твору у виконанні є основним. На допомогу вирішення цих завдань приходять гостре відчуття тематичних взаємозв'язків матеріалу, розкриття внутрішньої мотивації поліфонічної побудови; іншими словами необхідна увага до перетворення мотивів, тематичних зв'язків і тематичних протиборств, до всього, що веде своє начало від теми і що цьому началу протиставляється як момент народження нової якості. Такої ж уваги вимагає в поліфонічній формі матеріал протискладень та інтермедій, тому що в них найчастіше міститься концентрат поліфонічної майстерності та натхнення. Тематичні утворення, на яких побудовані інтермедії, зв'язки, протискладення становлять все внутрішнє життя поліфонічної фугової тканини.

З зв'язку з цим виникає суворі необхідність виявлення чітких властивостей поліфонії у фортепіанній фактурі, що полягає у виявленні:

- « - структурних кордонів і елементів музичної тканини (теми, протиставлення, інтермедії);
- виду поліфонії (імітаційна, контрастна, підголоскова);
- тонального й гармонічного планів, ритмічних особливостей мелодійних ліній;
- знаходження інтонаційно-сміслових фігур» [43, с.57].

Такий аналіз, на думку Хань Ле, сприяє:

- «- усвідомленню логіки розвитку музичної форми твору, що дозволяє домогтися цілісного виконання;
- виникненню зорової ясності щодо сприйняття й логічного запам'ятовування поліфонічної фактури;

- виявленню особливостей фактури та елементів, вносить у виконання інтонаційну й артикуляційну ясність, робить гру більш опуклою та рельєфною;
- здійсненню гармонійного аналізу, що «збирає» мелодичне розгортання по вертикалі та утворює гармонічні комплекси, що відповідні структурно-смысловій побудові; а також виявленню стильових особливостей гармонійного мови композитора» [43, с.58].

При виконанні поліфонічного твору для піаніста особливо велике значення набуває вміння концентруватися, оскільки поєднання музичних моментів, потік музичної інформації вимагає надшвидкісної реакції, як психологічної, так і м'язової, а отже, високого рівня концентрації. Музиканту важливо визначити, що є найбільш значущим, в той же час, не зважаючи на менш значні деталі.

Не менш важлива свобода і повнота внутрішнього дихання у творі, що наголошує на мелодичній виразності поліфонічних тем. Момент дихання завжди пов'язаний із мелодичною рельєфністю, об'ємністю звучання та життєвістю проспіваних чи сказаних інтонацій. Внутрішнє дихання дає рельєф, обсяг мелодичним лініям, окремим моментам виразного фразування та життя всьому твору загалом. Внутрішнє дихання, помірне чи прискорене, у виконанні поліфонічних творів китайських композиторів конче необхідно.

Особливої уваги потребує відчуття характерних рис «пентатонного ладу, плавність, поступованість руху, принцип розгортання на основі співу підвалин, що створює відчуття статичності пентатонних мелодій. Деякі технічні труднощі, зумовлені особливостями цього ладу, відбивається на аплікатурі, оскільки найчастіше твори будуються не на класичних формулах пальцевої техніки» [47, с.183].

Найбільшого досвіду у набутті знань затребує fuga – найвища форма поліфонії, «еталонний жанр поліфонічної музики, <...> що виражає ідею діалогу, <...> потенціює розвиток виконавського діалогічного мислення студентів-музикантів, <...> проектується на усвідомлення майбутніми

вчителями філософських аспектів мистецтва» [43, с.35]. Виконуючи ту чи іншу фортепіанну фугу китайського композитора, слід пам'ятати, що інтерпретація таких поліфонічних форм має бути дотичним до загальних художніх завдань, зазначених стилем китайського мистецтва інтерпретації. Загальні закони побудови керують як у написанні твору, так і у виконавстві. На цьому загалом вимальовуються ясно певні конкретні закономірності.

Так, створені Дін Шаньде поліфонічні твори для фортепіано мають зв'язок з оригінальною національною музикою для цього інструменту, а не з творами жанру фортепіанних транскрипцій народної музики, поширеному в Китаї. Фортепіанні твори Дін Шаньде переважно піаністичні: у них враховані позиційні принципи гри, зручність розподілу музичного матеріалу між партіями правої та лівої руки. В них виявляється тонке композиторське відчуття різних регістрів рояля, володіння поліфонічною фактурою.

На прикладі виконання поліфонічного циклу Дін Шаньде ор. 28 піаністом Пан Янгом (Pan Yang) можна з'ясувати деякі особливості його інтерпретації. Піаніст творчо підходить до трактування поліфонічної діалогії. Слід зазначити, що в прелюдях у виконавця панує суб'єктивний чинник, у фугах – об'єктивний. При цьому в кожному конкретному випадку він виходить із тієї драматургічної функції, яка покладена на цей твір.

Кожна п'єса малого циклу відбиває певний внутрішній стан. Так, в Прелюдії № 1 «Роздум» для відбиття споглядальності Пан Янг знаходить привабливу звукову фарбу, інтонуючи плетіння музичних ліній. Для подібного типу мелодії він застосовує особливий тип декламаційної вимови, точно диференціюючи артикуляційні прийоми. Піаніст здійснює блискучу темброву та регістрову диференціації фактурних шарів, гранічно оголюючи внутрішню конструкцію тканини, вводить особливі прийоми звуковидобування, пов'язані з динамізуючою та колористичною педалізацією.

Фуга № 1 «Захоплення» побудована на інтонаціях народного танцю, має чітку пентатонну основу. Художній сплав класичної поліфонії та національного мистецтва став основою стильового синтезу в поліфонічних

творах Дін Шаньде і зумовив національну специфіку поліфонічної форми. Використовуючи давньокитайські лади, композитор будує тип тематизму. Ладова своєрідність наклала печатку новизни на склад інтервально-інтонаційних сполучень, що визначають особливості звукового колориту східної музики, її довгий звуковий «шлейф».

Розчиняючись у красі східного звучання, все ж, у творі необхідно відчувати опору на чітку тричастинну структуру з відповідною логікою тонального плану. Пан Янг у своєму виконанні демонструє ясність слухання, проводячи весь матеріал, що виконується через свідомий слух. Він милується красою кожного тону: глибиною басів як гармонійної основи, модуляційних зрушень, голосоведення у загальному русі поліфонічного ландшафту, моментами поєднання голосів. Висловлюючись метафорично, виконавець завдяки своїм власним слуховим відчуттям «виліплює» форму твору.

Піаніст яскраво передає полярну образну сферу в Прелюдії та фугі № 2. Трагування Пан Янгом Прелюдії №2 «Сум» відрізняється трагічною філософічністю. Таке відчуття виникає через витриманий музикантом тон висловлювання, зовні спокійне розгортання матеріалу, строгий, часом навіть моторошно суворий колорит, при ясно відчутній внутрішньої напруги художньої думки. Поліфонізація фактури у його виконанні спрямована на розкриття просторовості, багатовимірності художньої дії.

Фуга № 2 «Радість» створена на основі давньокитайського ладу *f*-чжі, що надає темі фуґи характерне ладове забарвлення. Пан Янг переконливо розкриває внутрішній зміст, головну ідею твору завдяки відчуттю тематичних взаємозв'язків матеріалу, розкриттю внутрішнього мотивування поліфонічної побудови. Велику увагу піаніст приділяє перетворенню мотивів, тематичним зв'язкам та тематичним протиборствам, усьому, що веде своє начало від теми і що цьому початку протиставляється як момент народження нової якості.

Прелюдія № 3 «Радісні стрибки» повною мірою відображає назву п'єси. Пан Янг здійснює блискучу темброву та реєстрову диференціацію фактурних шарів, тонко виявляє голоси, гранично оголюючи внутрішню конструкцію



тканини, вводить особливі прийоми звуковидобування, пов'язані з динамізуючою та колористичною педалізацією, що підкреслює особливості народно-жанрового начала.

У фузі № 3 «Навздогін» використаний давньокитайський лад *в-чжі*. Піаніст підкреслює свободу та мелодичну виразність теми через дихання, яке дозволяє продемонструвати мелодійну рельєфність, об'ємність звучання проспіваних інтонацій. Внутрішнє дихання також дає рельєф, обсяг мелодійним лініям, окремим моментам виразного фразування та життя всьому твору загалом.

Індивідуальне трактування Пан Янга в Прелюдії № 4 «Схвильованість» зумовило вибір певних виконавських засобів, відповідних динамічних та агогічних нюансів, артикуляції, туші, педалізації. Піаніст досягає різнотембрового відтворення ліній фактури, поєднуючи гучний органний пункт у лівій руці з короткими мотивами у правій, які, нанизуючись один на одного, повторюючись і варіюючи, створюють ажурну звукову тканину.

Фуґа №4 «Наснага» має дуже мінливий тональний план, який вже проявляється у темі: *с-гун* – *а-гун* – *fis-юй*. Піаніст щоразу знаходить нову фарбу, інакше інтонує, підкреслюючи тонке плетіння музичних ліній. Для втілення подібного типу мелодії він застосовує особливий тип декламаційної вимови, тонко диференціюючи прийоми артикуляції.

Окреслюючи піаністичні завдання щодо виконання фуг Хуан Ан-Луна, що є його авторськими транскрипціями, дослідниця Сунь Тянь наголошує: «Завдання піаніста, виконуючого дану транскрипцію, полягає в вірно підібраних артикуляційних, динамічних засобах, що відповідають живим звукам органу» [38, с.131].

Має значення кожен звук, кожна деталь, тому що для гарного виконавського прочитання даного твору необхідно прагнути до точної артикуляції, задіяти свій тембровий слух для відтворення різних мануалів і регістрів, що, на думку Сун Тянь, «допоможе реалізувати багату динамічну палітру транскрипції» [38, с. 132]. У цьому, вважає дослідниця, відіграє

важливу роль обрані піаністом «рухові прийоми, штрихи, що демонструють різноманітні способи звуковидобування, грають важливу роль» [там само].

За відсутністю названих виконавських засобів, пише вчена, неможливіюється передача органних фарб, закладених першоджерелом цих творів. При виборі штриха Сун Тянь рекомендує піаністові спиратися «на ритмічну визначеність, точність і виразність в пасажах, виконуваних в різних динамічних площинах» [там само]. Не меншу увагу вчена приділяє аплікатурі, розподілу рук, динаміці, фразування і акцентуванню. Резюмуючи, дослідниця висуває наступне – генеральне завдання – «Виконавець повинен домогтися конструктивно ясного, економного, графічного, лінійного звучання, що розвивається протягом тривалого періоду часу і поступово заповнює весь діапазон фортепіано» [там само].

Інші піаністичні завдання постають перед виконавцем фуг Рао Юяна, оскільки ці твори вимагають яскраво мислити специфічними національними образами, віддзеркалюючи певну художню концепцію. Слід пам'ятати, що виконання таких поліфонічних форм має бути доцільним розкриттю внутрішнього змісту, головної ідеї твору. На допомогу цим завданням приходить гостре відчуття тематичних взаємозв'язків матеріалу, розкриття внутрішньої мотивації поліфонічної побудови. Також необхідна пильна увага до інтонаційного відтворення мотивів, тематичних зв'язків та протиборств, до всього, що бере початок від теми, і що йому протиставляється як момент народження нової якості.

Техніка виконання поліфонічного твору завжди повинна підкорятися внутрішньому задуму, структурі контрапункту, щоб створювати художній образ у часі. У виконанні не повинно бути здавленого звуку, стягнутого руху, стиснутого дихання. Це є основною умовою виховання тіла, виховання фізичної свободи. З фізичною свободою тіла пов'язаний пальцевих дотик. У кінчиках пальців має бути зосереджена вся тонкість та гострота дотику клавіш. Від точності дотику залежить краса загального фортепіанного звучання. Основні закони піаністичного мистецтва – тонкість слухання, слухове

вникання в музичну тканину та загостреність відчутних почуттів. Ці основні фізичні властивості виконавця, поєднуючись із внутрішніми його якостями, такими як розум, воля, почуття, темперамент, беруть участь у народженні художнього образу виконання.

Загальна манера дотику до клавіш і наступного руху, за винятком моментів, що вимагають за художнім задумом фіксаційної манери, має бути м'якою та пластичною. Економія і розважливність у рухах навіть зовні справляє враження їх фізичної краси. А там, де краса, там пластика рухів народжує пластику звучання і, у свою чергу, створює пластику музичної форми.

Ще одна найважливіша умова виконання – ясність слухання, проведення всього виконуваного багатоголосного матеріалу через свідомий слух. Адже відтворити на фортепіано одночасно декілька ліній фактурного ландшафту різним тембром, і навіть різною артикуляцією, є надто складним завданням. У цьому сенсі мова може йти скоріше про дуже вдале «перекидання» слухового уявлення від одного голосу або шару до іншого.

Слуховий досвід допомагає при виконанні розвинути мислення, доводити думку до її логічного завершення, слухати та оцінювати якість тону, глибину басу як гармонічної основи, модуляційних зрушень, голосоведіння у русі та в моменти поєднання голосів. Слухове відчуття твору керує звучанням, охоплює як загальне ціле, так і окремі деталі поліфонічної форми. Воно не тільки контролює виконання, а й бере активну участь у народженні художнього способу гри поліфонії.

Проблема інтонування є одним із найголовніших виконавських завдань, адже інтонація – носій музичного сенсу. Не відчувши психологічну істинність інтонацій, піку інтонації, виконавець неспроможний правдиво передати ідеї автора, оскільки точно відчутний чи знайдений інтонаційний центр дасть відчуття потрібної виразності.

Для відтворення на фортепіано колориту звучання ансамблю китайських інструментів як поліфонічного цілого виконавцеві потрібно «перелаштувати» свій слух на іншу звуковисотну систему. Це означає, що піаніст «повинен

мати здатність до звукового передчування нехарактерних для рівномірної температури фортепіано звуковисотних співвідношень. Якщо виконавець зможе відповідно налаштувати свій внутрішній слух, він зможе реалізувати свої звукові уявлення через дотик до інструменту. У цьому процесі важливі багато чинників – вміння зіставляти різні звукові пласти фактури, передавати напругу від однієї ноти на іншу у процесі інтонування, точна педалізація, відчуття часу у побудові музичних фраз та ін.» [47, с.183].

У процесі інтонування різних ліній фактурного простору у виконавця на основі ясної слухової уваги повинно скластися уявлення загальної форми твору. Хань Ле відзначає, що в процесі підготовки поліфонічного опусу можна використовувати «термін “перспектива”, з метою виявлення головної ідеї, лінії та того фону, який її супроводжує, створюючи або противагу, або доповнюючи образ іншими голосами. Це спонукає на створення в уяві об’ємного музичного простору» [43, с.53]. Дослідниця переконана, що саме у такий спосіб розвивається не просто музичний слух, а тембральний музичний слух, який є дуже важливим для виконання поліфонії на фортепіано [там само].

У виконанні фортепіанних фуг китайських композиторів необхідно відчувати дихання, агогічну гнучкість, відчуття цезур, що посилюють виразність поліфонічного розвитку та забезпечують безперервність та плинність мелодичних ліній через рельєфний вступ та пластичне розгортання поліфонічних голосів.

Неабияку складність для виконавця становить відтворення у поліфонічній формі матеріалу протискладень та інтермедій. Адже в них найчастіше полягає концентрат поліфонічної майстерності та натхнення. Ретельне відношення до так званих «другорядних» компонентів фуґи створює перспективу всієї поліфонічної будови, бо вони нерідко є провідниками протиріччя, подій та дій. Інтермедії, зв'язки, протискладення становлять усе внутрішнє життя поліфонічної фуґованої тканини. Ця зростаюча роль протискладення перебуває у прямій залежності від значення підголосків, від тієї ролі, яку вони грають у її внутрішній організації. Майже у всіх фуґах роль

протискладення виконує підголосковий розвиток основного мелодичного образу. Цей музичний матеріал безпосередньо пов'язаний із темою, посилює її виразні мелодичні властивості та поглиблює її смислове значення.

Слід завжди пам'ятати, що виконання таких поліфонічних форм повинно бути довільним і не відірваним від загальних завдань, диктованих стилем китайського мистецтва інтерпретації. Загальні закони побудови керують як творчістю, і виконавством. На цьому загалом вимальовуються ясно певні конкретні закономірності, що акумулюють накопичений піаністичний досвід поліфонічно-виконавських вмінь, під яким розуміється «комплекс опрацьованих музично-виконавських дій на ґрунті свідомої інтонаційно-семантичної, артикуляційно-тактильної лінеарної диференціації поліфонічної фактури з урахуванням стильових особливостей композиторської мови в контексті музичної епохи, який зв'язаний із цілеспрямованим використанням поліфонії як музичного явища у формуванні музичної культури» [43, с. 61].

### **Висновки до Розділу 1**

У ХХ столітті в фортепіанному мистецтві багатьох країн світу спостерігається зацікавлення авторів поліфонічними жанрами. Попри те, що ХХ століття ознаменоване сплеском інтересу до поліфонії, а в другій його половині значно розширилась географія створення нових поліфонічних композицій, питання розвитку китайської поліфонічної музики для фортепіано залишаються майже не розкритими.

Для досягнення поліфонічних жанрів китайської фортепіанної музики та глибокого розуміння генези поліфонічного мислення у професійній композиторській творчості Китаю ХХ століття та на сучасному етапі її розвитку був задіяний ґрунтовний розгляд питань, пов'язаних зі специфікою багатоголосся в традиційному музичному фольклорі Китаю як способу викладу музичного матеріалу та розвитку теоретичної думки щодо становлення поліфонії в Китаї.

На відміну від європейської, поліфонія (багатоголосся) у китайській традиційній музиці не пов'язана з вертикально-гармонічним відчуттям єдності музичного матеріалу. Її коріння лежить у сфері мелодичного начала, і поліфонічний зв'язок голосів по горизонталі (в одночасності) уподібнюють сфері мелодичного контрапункту в західній музиці. Головний організуючий фактор багатозвучності (у тому числі і багатоголосся) у традиційній інструментальній музиці Китаю – переважання горизонтального розвитку мелодичних ліній, координація між якими по вертикалі (у співвідношенні консонуючих та дисонуючих інтервалів) контролюється ладовим (а не ладогармонічним, як у європейській музичній тканині) фактором.

Складність та багатоаспектність процесу поліфонізації сучасної композиторської творчості Китаю полягає в особливостях різних китайських народних інструментів. Відомо, що багато з них мають значні технологічні можливості виконання багатозвучних, багатоголосних музичних композицій. Натомість, можна з упевненістю стверджувати, що в традиційному китайському інструментальному музичному фольклорі даний потенціал звуковидобування використовувався протягом всієї історії в обмеженому масштабі, оскільки провідною, яка пріоритетно культивується, традицією національного фольклору (і в співі, і в грі на музичних інструментах) завжди залишалось одноголосне інтонування.

Незважаючи на значний потенціал виконання поліфонічної музичної тканини, від природи притаманний багатьом національним музичним інструментам, традиційна інструментальна музика мала не більше дво-триголосний виклад. Цей факт підтверджується існуючими нотними записами зразків традиційного інструментального фольклору різних інструментів (як сольних, і ансамблевих).

Феномен багатоголосся (фактурного багатозвуччя в цілому), з найдавніших часів відомий китайським музикантам, з одного боку, і професійна композиторська творчість, що динамічно розвивається, зацікавлено освоює європейський і світовий досвід, з іншого, – це та сфера

музичних явищ, яка вимагала від китайських музикознавців пильного наукового осмислення протягом ХХ століття, що здійснювалося у двох напрямках.

Другим дуже важливим аспектом засвоєння та розвитку поліфонічних прийомів та жанрів у китайській фортепіанній музиці став розвиток теоретичної музикознавчої думки, який отримав висвітлення у наукових працях китайських дослідників-теоретиків та композиторів. Вивчення поліфонії в Китаї має ґрунтовну історію, оскільки з початку ХХ століття в країні систематично впроваджувалася західна теорія поліфонії. Починаючи з 1930-х років у китайському музикознавстві заявляє про себе новий напрям – теорія поліфонії. Проте досі досвід китайських музикознавців у цій сфері музикознавства не був предметом аналізу та узагальнення.

Формування національної теорії поліфонії ґрунтувалося на освоєнні європейської теорії поліфонії та її адаптації до умов музичної культури Китаю. У колі публікацій, що відображають цю тенденцію, зазначимо: переклади класичних праць у галузі поліфонії, що належать вченим Франції, Німеччини, Англії, Росії, Сполучених Штатів Америки, Японії; переклади (повні або адаптовані до навчальної практики китайських навчальних закладів) підручників та навчальних посібників з поліфонії зарубіжних країн; публікації нових підручників, лекцій, навчально-методичних матеріалів із поліфонії як китайських, так і зарубіжних музикантів, які дотримуються традиційної європейської методики викладання курсу.

Інша тенденція у розвитку китайської теорії поліфонії виявляється історично пізніше, набираючи обертів розвитку з 1980-х років. Вона зумовила розширення кола публікацій, що відображають національний ракурс поліфонічної проблематики у дослідженнях китайських музикознавців, які акцентують увагу на особливостях багатоголосся у традиційній китайській інструментальній та вокально-інструментальній музиці; творчому досвіді композиторів, музикантів-виконавців, педагогів Китаю в освоєнні та культивуванні європейської поліфонії (жанрів, форм, техніки поліфонічного

письма); специфіці поліфонічних жанрів та форм як фактору виявлення національного стилю в музиці композиторів Китаю. Нині проблематика поліфонії у китайському музикознавстві динамічно розвивається у руслі обох найважливіших тенденцій.

Всі наведені вище дані щодо теоретичного осягнення поліфонії в китайській музиці спрямовані в рівній мірі й на засвоєння китайської поліфонічної музики у фортепіанній виконавській практиці. Оскільки поліфонія як одночасне мислення рівнозначними різнотембровими лініями становлять надприродну складність для піаніста-виконавця, напрацювання професійних практичних навичок із початку навчання є надзвичайно важливими. Тому дуже необхідно починати навчати навичками поліфонічного мислення за фортепіано з перших років навчання і постійно їх розвивати і удосконалювати.



## РОЗДІЛ 2

### НАЦІОНАЛЬНА СВОЄРІДНІСТЬ ТРАКТУВАННЯ ЖАНРОВИХ МОДЕЛЕЙ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОЛІФОНІЇ У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Розгляд поліфонічних жанрів китайської музики повинен здійснюватися в контексті сучасних уявлень про їх сутність та структуру, що ґрунтується на національній специфіці музики та впливу західноєвропейської поліфонії. Для цього виокремимо думки деяких дослідників з приводу існуючих на сьогодні типологій щодо фортепіанних поліфонічних творів китайських композиторів.

Дуань Пінтай у науковій праці «Поліфонічна музика» [116] класифікує типи імітації у складному (вертикальному- та горизонтальному рухомому) контрапункті, нараховуючи п'ять основних критеріїв: вид імітації, що характеризує ступінь та характер видозміни вихідного мелодичного матеріалу (проста імітація; канонічна імітація; незавершений канон; канонічна секвенція); час вступу імітуючого голосу (імітація з постійним тимчасовим інтервалом вступу голосів, імітація з різним часовим інтервалом вступу голосів); інтервальне співвідношення імітуючих голосів (рівновіддалена імітація, коли кожен наступний голос віддалений від попереднього на певний інтервал, різновіддалена імітація, коли кожен наступний голос відстоїть від попереднього на різний інтервал; симетрична імітація, що виявляється в опорі на вісь симетрії у співвідношеннях голосів); тривалість звуків імітуючих голосів (риспост) (ідентичний темі ритмічний ряд у риспості, імітація у збільшенні, імітація у зменшенні); напрямок руху голосів імітації (імітація у прямому (ідентичному темі) русі, імітація у ракохідному русі) [116, с.119]. У роботі також приділяється увага і так званім вільним голосам, функція яких, на думку автора, полягає не в ускладненні музичної тканини, а у збереженні звуковисотних та метроритмічних пропорцій у незавершеному каноні та канонічній секвенції [116, с. 120].

Дослідник Сунь Вей-бо пропонує таку трирівневу модель музичного формоутворення поліфонічних жанрів фортепіанної музики китайських композиторів: «1) fuga як ціле та як складова частина циклічної композиції; 2) малий поліфонічний цикл як ціле та як композиційна «одиниця» великого циклу; 3) великий поліфонічний цикл як ціле» [35, с.15]. Така теоретична модель вибудовується в опорі на системноструктурний підхід, що є важливою методологічною основою його дисертації. Такий вибір автор обґрунтовує впливом європейських канонів на творчий досвід китайських композиторів. Названі класифікації покладені в основу наступного аналізу поліфонічних творів китайських авторів.

## **2.1. Композиторський досвід оволодіння поліфонічним письмом: від поліфонічної п'єси до фуґи**

### *2.1.1. Програмні п'єси, інвенції, твори педагогічного спрямування*

При розгляді окремих прикладів китайської поліфонічної музики ми виходимо з того наукового положення, яке було наведено в теоретико-методологічних матеріалах попереднього розділу дисертації. Згідно з ним – нагадаємо, китайська традиційна музика не може бути визначена виключно як одноголосна, оскільки містить різноманітні прояви поліфонічності. Її поліфонічні чинники містять унікальні передумови становлення та розвитку поліфонічного мислення у сучасному творчості професійних композиторів Китаю.

Опанування поліфонічних прийомів письма розпочалося в Китаї задовго до актуалізації завдання створення національної поліфонічної музики на основі синтезу західноєвропейської академічної та китайської фольклорної традиції. Потенціал поліфонії, властивий фольклорній музиці Китаю, став основою, на якій були творчо сприйняті європейські музичні традиції у сфері контрапункту, досягнуто значних результатів у національному музичному

мистецтві.

На початковому етапі фортепіанної творчості китайських композиторів прояви поліфонічності китайської традиційної музики стали основою для розвитку поліфонічного мислення вже у перших творах для фортепіано. Цілком закономірно, що спочатку поліфонічні прийоми письма апробувалися поза конкретними суворими поліфонічними формами і жанрами. Найбільш органічно розвідка можливостей створення контрапункту з урахуванням національної музики здійснювалася або у програмних п'єсах, або вільно скомпонованих інтенціях. Прикладами можуть бути поліфонічні «досліди» Хе Лутіна (1930-ті роки), якого вважають у нього на батьківщині одним із основоположників китайської фортепіанної музики як такої.

Особливого поширення в Китаї в цей час отримали поліфонічні п'єси програмного характеру. Саме програмні поліфонічні твори стали одними із найяскравіших втілень своєрідності китайського композиторського стилю. Більшість китайських композиторів, які шукали на фортепіано засоби виразності, що відображають національну звукову своєрідність музики, віддавали перевагу поліфонізації фортепіанної фактури, яка зберігала лінійність мелодій та посилювала їхню самотність.

Найбільш зручними для поліфонічного розвитку виявилися народні пісні та інструментальні ансамблеві награти. «Поліфонічні чинники традиційної китайської музики містять унікальні передумови становлення та розвитку поліфонічного мислення у сучасному творчості професійних композиторів Китаю. Потенціал поліфонії, властивий традиційній (фольклорній) музиці Китаю, став основою, на якій творчо сприйняли європейські музичні традиції у сфері контрапункту, досягнуто значних результатів у національному музичному мистецтві», – відзначав китайський дослідник Сунь Вей-бо. [36, с. 41].

Композитор Хе Лутін є одним з засновників китайської фортепіанної музики. Він – високоосвічений, талановитий музикант, педагог та громадський діяч, який написав багато творів для музичного театру,

симфонічного оркестру, різноманітних інструментів та ансамблів, зокрема збірку для фортепіано. У своїх найкращих композиціях він завжди залишається на національному ґрунті, його хвилюють теми великого соціального звучання. Серед таких творів – кілька невеликих опер агітаційного змісту, дуже популярних в армії, а також безліч масових пісень. Ці твори, що завоювали визнання народу, забезпечили талановитому композитору підтримку з боку правлячих кіл, що, своєю чергою, дозволило йому займатися творчістю в такій непростій політичній обстановці.

Одним з яскравих зразків поліфонічного письма Хе Лутіна стала поетична витончена п'єса «Флейта молодого пастушка», написана 1934 року. Цей твір є показовим і як приклад самобутнього китайського фортепіанного стилю. Композитор майстерно розвиває мелодичний матеріал, надаючи народному мелосу особливу виразність та пластичність. Композитор вміло представив особливості поєднання одноголосної пісні та одноголосного супроводу сопілки у вигляді поліфонічного двоголосного поєднання. П'єса була названа автором «Флейта молодого пастушка», тому що у змісті цієї народної пісні вказано, що молодий пастух верхи на бику грає на короткій флейті без порожнини. Можна припустити, що верхній голос у цій п'єсі повинен відповідати звукам сопілки, яка в Китаї називається бамбуковою флейтою ді. Нижній голос – це голос другого пастуха, який підспівує флейті ді.

Гармонічне обрамлення та поліфонія органічно пов'язані з національною пісенною основою, яскраво підкреслюють та виявляють її характерні риси. Головна тема твору, написаного у тричастинній формі з контрастною, скерцозною серединою (тональність G-dur), заснована на пентатоніці. Привертає увагу оригінальне трактування Хе Лутіном прийомів контрастної поліфонії. Якщо у верхньому голосі тема представлена чотирма закінченими фрагментами за схемою *A-A1-B-B1*, то нижній голос протиставляється верхньому вельми близькими за інтонаційним складом поспівками за схемою

*a-b-a1-в1-c-d-e-f.*

На думку Хуан Чжулін, шукаючи нові форми багатоголосся на фортепіано, Хе Лутін «створив полімелодичний вид музичної тканини, зберіг при цьому первісну інтонаційну основу китайської народної музики» [47, с.79]. Дослідниця звертає увагу на «оригінальне трактування Хе Лу Тіном прийомів контрастної поліфонії. Усі фактурні знахідки композитора диктуються національним змістом музики, що йде від специфіки інструментальних народних награвів» [там само].

Середній розділ п'єси – *Vivace* – більш жвавий. Тут постає тема танцювального характеру, у якій виконавець має продемонструвати свої віртуозні можливості. Піаністично складні стрибки в лівій руці створюють остинатне тло, що нагадує гру на китайських народних ударних інструментах. У мелодичній лінії багато мордентів та пасажів шістнадцятими, які передають образ народної танцювальної. У репризі перші дві теми варіюються і поступово розчиняються у тиші, створюючи враження відходу головного героя музичного твору.

Художні достоїнства п'єси були високо оцінені членами журі на конкурсі у Шанхайській консерваторії. Успіх «пісні для фортепіано» [70, с. 3] пояснювався тим, що основні засади європейської класичної поліфонії та гармонії були пов'язані з характерними для китайського мелосу інтонаціями, які дають відповідне відчуття китайського стилю та сприяють його естетичному сприйняттю, адже, хоча п'єса «і взяла європейський стиль, і не сліпо дотримувалася його норми, то виник справжній китайський стиль» [70, с.4]. Цей твір докорінно затвердив новий тип китайської п'єси для фортепіано у практиці та дав поштовх творчій роботі у китайській сучасній фортепіанній музиці.

Виконуючи свою п'єсу на конкурсі, Хе Лутін представив пастораль у несподіваному для європейця національному колориті. Успішно комбінуючи можливості західного інструменту з китайським музичним елементом, автор показав красу природи Південного Китаю як китайських театральних

декорацій, які були тлом його твору. Російський композитор і піаніст О. Черепнін, який був у 1938 році організатором конкурсу на найкращий китайський твір для фортепіано, незабаром самостійно виконав «Флейту молодого пастушка» Хе Лутіна. Зауважимо, що п'єса стала однією з перших китайських фортепіанних мініатюр, що прозвучали на міжнародній сцені.

Хе Лутін неодноразово звертався до написання фортепіанних творів поліфонічного складу. Яскравим прикладом вільної імітаційної поліфонії є двоголосна інвенція, в якій автор використовує принцип подвійного контрапункту в октаву. У своєму поліфонічному письмі Хе Лутін використовує характерні для китайської музики кварто-квінтові поєднання голосів, ґрунтуючись на європейській гармонійній системі. У п'єсі блискуче використані динамічні та темброві можливості фортепіано. Контрастні зіставлення мотивів, вживання лівої педалі, різні поєднання артикуляції дозволяють передати мінливість і примхливість мелодійних ліній обох голосів.

Не менш популярною є і «Колискова» тог ж автора, створена 1934 року, в якій також використані прийоми контрастної поліфонії. Твір був представлений на конкурсі у Шанхайській консерваторії разом із «Флейтою молодого пастушка». Ця композиція також принесла автору великий успіх та була відзначена премією. Перед нами зразок тонкої піднесеної поетичної лірики. У цій чудовій мініатюрі композитор майстерно поєднав повноту гармонії з лінарним розвитком мелодичних ліній, що створюють національний колорит.

Крайні розділи п'єси передають власне образ колискової пісні. У верхньому голосі у спокійному русі проводиться мелодійна лінія, заснована на зворотах пентатоніки. Її супроводжує мірний фон, що коливається, у двох середніх голосах. Глибокі басы створюють об'єм звучання, виявляючи характерну для китайської музики гармонійну послідовність I-V-I-VI-I ступенів, утворюючи поліфонічний супровід у низькому регістрі.

Середній епізод *Roco animato* вносить невелике пожвавлення. Цей розділ побудований на імітаційних перекличках. Активність музики підкреслює яскрава динаміка та акцентовані штрихи. Поступовий спад експресії дозволяє плавно перейти до репризи. П'єса завершується крихітною кодою *Adagio*, де музика поступово розчиняється у заключній гармонії.

Засвоюючи принципи західного гармонічного багатоголосся з його мажоро-мінорною основою, Хе Лутін прагне знайти у своїх фортепіанних п'єсах поряд з поліфонією власну національну гармонічну мову, що впливає з природи національного мелосу. Ця музична мова збагачується новими виразними засобами. У своїй п'єсі талановитий композитор блискуче продемонстрував одну з творчих проблем створення звуковисотного складу, що спирається на внутрішні закони китайських ладів, а також використав досвід романтичної європейської музики. У «Колисковій» явно відчувається вплив «Ліричних п'єс» Е. Грига, де в гармонійно насиченій фактурі виконавець повинен володіти багатою звуковою палітрою найтонших фарб, мистецтвом півтонів та світлотіні.

Слід за Хе Лутіном до жанру поліфонічної програмної фортепіанної музики почали звертатися багато композиторів Китаю. До ранніх зразків китайської фортепіанної поліфонічної музики можна також віднести п'єсу Лао Чжичена «Отрада пастушка» (1930-ті роки). Більшість подібних п'єс за своєю значимістю склали основу фортепіанного педагогічного репертуару в Китаї. Ці твори зіграли важливу роль в оволодінні поліфонічними прийомами і позитивно вплинули на розвиток багатоголосного мислення юних китайських музикантів.

У довоєнний період (до 1949 року) китайськими композиторами Хе Лутіном, Сяо Шусянем, Ду Цянем, Цунь Юньїнем інтенсивно засвоювався жанр фортепіанної інвенції, оскільки це було обумовлено необхідністю створення педагогічного репертуару для системи музичної освіти, що розвивалася. Серед найпопулярніших творів цього жанру назовемо інвенцію Хе Лу Тіна «Маленька пісня», «Маленьку інвенцію» Сяо Шу Сяня, «Дві інвенції»

Ду Цяня, інвенцію Сунь Юнь Інна. Всі ці твори за своєю значимістю не виходять за рамки педагогічного репертуару, проте вони відіграли важливу роль у оволодінні поліфонічною композиторською технікою і особливо в розвитку поліфонічного мислення юних музикантів.

Нерідко поліфонічні п'єси-мініатюри об'єднуються в цикли, такі як: «Вісім китайських народних п'єс» Хе Шаоін; «Вісім поліфонічних п'єс» Чень Мінджі «Одинадцять поліфонічних п'єс»; «Поліфонічний цикл» Сяо Шусянь, «Сорок поліфонічних п'єс на теми китайських народних пісень» Чень Хуадо та ін. Результатом прагнення композиторів до укрупнення форми музичного самовираження стали цикли поліфонічних п'єс, що відбивають широке коло образних асоціацій їх авторів. Так, наприклад, фортепіанний цикл «Вісім китайських народних п'єс» Хе Шаоіня складається з наступних програмних п'єс: 1. Носій. 2. Барабан Фен Яна. 3. Дощова погода. 4. У лавці. 5. Пісня про кохання Канн Діна. 6. Дівчина. 7. Проводи брата. 8. Дуй Хуа.

Серію поліфонічних п'єс, що легко об'єднуються в єдиний цикл, написав Сяо Шусянь: 1. Увертюра. 2. Свято ліхтарів. 3. Народна пісня. 4. Проводи чоловіка. 5. Катання на ковзанах. Особливо слід відзначити масштабний цикл Чень Хуадо «Сорок поліфонічних п'єс на теми китайських народних пісень». Цикл знайомить юних виконавців із широкою панорамою образів, створених на інтонаційній основі народних пісень різних регіонів Китаю.

Можна впевнено сказати, що протягом всього часу розвитку китайської фортепіанної музики педагогічний репертуар, що створюється вітчизняними композиторами, обов'язково включає поліфонічні форми. В цьому сенсі згадаємо один з найпопулярніших у Китаї збірників для піаністів-початківців «Фортепіанні п'єси на китайські народні теми для дітей» (1980) Шу Лонг-Ма, заснований на фольклорному матеріалі. В кожному зошиті, розташованому за збільшенням ступеню складності, обов'язково є п'єси, що розвивають навички поліфонічного мислення. Найпростіші програмні мініатюри – двоголосні. Поступово завдання поліфонії ускладнюються, особливо, коли з'являються різні види артикуляції при виконанні голосів, що сполучаються у



контрапункті.

Більш складні завдання розвитку поліфонічного мислення на основі національного матеріалу закладені в сучасних фортепіанних циклах, створених в 1990-х роках: «12 двоголосних інвенцій у китайському стилі» та «12 триголосних "симфоній" у китайському стилі» Чен Ченкуанга (народився 1932 року), «Сюїта в синьзянському поліфонічному стилі для юнацтва» Ма Гуй (народився 1932 року). Чимало китайських композиторів, знаючи західноєвропейську мажоро-мінорну ладову систему, тим не менш, пишуть музику відповідно до суворої китайської традиції. Деякі з них віддають перевагу певному різновиду пентатоніки. Композитори знаходять у національних ладах своєрідне звукове забарвлення для реалізації певного характерного образного настрою музики. Фортепіанні твори поступово збільшують ступінь поліфонічної насиченості та відповідальності, готуючи молодого музиканта до зустрічі з найвищою формою розвитку поліфонії – фугою.

Отже, починаючи з 30-40-х років ХХ століття в річищі загального становлення китайського академічного професіоналізму композитори спрямували свої зусилля на оволодіння первинними основами поліфонічного письма, пристосовуючи його до особливостей національного мелосу та ладової системи. Тим самим був розпущений ґрунт, на якому вже у другій половині цього століття почався бурхливий процес створення китайської поліфонічної музики у всій повноті та розмаїтті її жанрів і форм.

### *2.1.2. Фуги та фуговані форми*

У сучасній китайській композиторській творчості для фортепіано, в тому числі й педагогічній практиці, можна спостерігати широке використання фуги та фугато. Розробка цих поліфонічних форм відбувалася за двома взаємопов'язаними напрямками. Не применшуючи значущості надзавдання композиторської практики, націлене на рішення проблеми «західне–

китайське», слід відмітити досить очевидне акцентування в ній дихотомії, що знаходиться у площині авторського переломлення національного : західного. Тим самим виникає подвійна оптика сприйняття художніх результатів в області поліфонічних жанрів і форм та, відповідно, їх наукова оцінка.

Правомірність наведених міркувань доцільно підкреслити на ступним висловленням Сунь Вей-бо: «Велику актуальність набула проблема поєднання європейського досвіду поліфонічного письма та індивідуальних композиторських стилів китайських авторів. У вирішенні саме цієї проблеми бачиться шлях подальшого розвитку композиторської творчості у Китаї» [99, с. 190]. У цьому зв'язку варто звернутися до дослідження Хуан Чжунлін, яка наводить ряд творів, де застосовані спеціальні, нетрадиційні звуковисотні співвідношення теми і відповіді. Так, наприклад, у маленькій фугі №4 зі збірки «Маленькі фуги на теми китайських народних пісень» Ван Пейюаня основним є стародавній китайський лад *e-чжі*. На початку проведення теми рух мелодії намічає схожість з традиційним кварто-квінтовым співвідношенням теми і відповіді. Проте другий голос звучить в ладі *A гун*, що створює висотну «неузгодженість» теми й відповіді та обумовлює деякі зміни у самій темі та в мелодії останньої. Такий прийом у мажоро-мінорній ладовій системі трапляється вкрай рідко. Китайська ладова система з її різноманіттям тонального забарвлення кожного ладу дозволяє з успіхом застосувати цей контрапунктичний прийом, використовуючи його як особливий засіб виразності [47, с.87].

Фуга та фуговані форми стають об'єктом постійної творчої уваги переважної більшості китайських композиторів післявоєнного покоління (Лі Чжун-юн, Юй Сусянь, Чень Ган, Тянь Лейлей, Дуань Лінтай, Чжен Чжун). Саме в післявоєнний період (після 1945 року) у композиторській творчості Китаю вперше з'явилися непрограмні фуги, тоді як у попередній період переважали поліфонічні п'єси програмного характеру (тенденція, яка частково збереглася і в даний час). Фуга як самостійна п'єса-композиція або цикл, що складається виключно з фуг, у китайській фортепіанній музиці зустрічається

нечасто («Дві фуги» Цзян Юаньлу, «Дві фуги» Цінг Тао та ін). Найчастіше – це невеликі та нескладні форми, розраховані на навчальний процес.

Характеризуючи композиційні особливості фуги, слід зазначити, що її експозиція, як правило, невелика за масштабами та обмежена кількістю проведення теми строго за кількістю голосів. Вже на етапі експозиції китайські композитори широко залучають різноманітні форми складного контрапункту (насамперед вертикально-рухливого). У багатьох випадках розробний розділ фуги відрізняється значними масштабами, новими тематичними включеннями (аж до гомофонно збудованого тематизму), незвичайними зсувами ладотональних, нетрадиційністю застосування контрапунктичної техніки. Заклучний розділ композиції фуги, найчастіше є репризним, що також структурується під впливом головної пентатонної ладотональності. Китайські композитори роблять цей розділ обов'язковим, незалежно від семантичного устрою, інтонаційної специфіки тематизму, загальних масштабів твору. Найіндивідуалізованішим розділом фуги в китайській фортепіанній фугі слід визнати коду. Кода може виконувати функції підсумку не тільки самої фуги, але всього циклу фуг (якщо вона є її складовою).

Найбільшою своєрідністю та національним колоритом мають фуги, створені на основі традиційних китайських пентатонних ладів. В аналізі тематизму фуг, створених на основі пентатонно-модальної ладової системи, важливим є визначення ладової приналежності тем (лади-модуси одного гуна) [36]. Вплив пентатонної системи мислення позначається не тільки на структурі та інтонаційних особливостях тематизму поліфонічних творів. Вони стають вирішальним чинником і в організації вертикально-гармонічної сторони музичної тканини, визначаючи специфіку як фуги, так і її (нерідко - гомофонної) прелюдії або увертюри.

У фортепіанній музиці китайських композиторів ХХ століття широке культивування принципів європейської класичної фуги, згідно концепції Сунь Вей-бо, проявляється у її трьох основних різновидах: «1) фугато (як розділ складнішої фортепіанної композиції); 2) фугетта (невелика фуга) як форма

поліфонічної музики переважно для навчально-педагогічної практики; 3) fuga (проста та складна) як самостійний твір і як частина циклу» [35, с.15 ].

Зазначимо також, що в китайській фортепіанній музиці fuga культивується як дво-, три-, чотириголосна, тобто в традиційних для європейської музики різновидах багатоголосного письма. В цьому сенсі дуже непростим з точки зору осягнення поліфонії виявляється фортепіанний цикл «Одинадцять синьзянських фуг» (2003) Жанга Ханбінга (народився 1967 року), створений вже на початку XXI століття, де одна fuga – триголосна, чотири – чотириголосні, три – п'ятиголосні, одна – шестиголосна, одна – восьмиголосна; а також його Прелюдія та fuga для фортепіано у чотири руки (2002). Не залишалася поза сферою уваги китайських композиторів і так звана складна (багатотемна) fuga, в основі якої дві і більше теми (наприклад, Ташанська поліфонічна сюїта Ван Лісяня, fuga «Народна іграшка»).

Найбільш типовим є включення fugи до складу поліфонічного циклу – малого або великого, поліфонічної сюїти і т.п. Fuga в малому поліфонічному циклі (особливо програмного типу) трактується китайськими композиторами більш вільно, порівняно з європейськими канонами цього жанру, насамперед через опору на пентатонно-модальну систему ладового мислення, відмінну від європейської мажорно-мінорної дволадовості. У малому поліфонічному циклі китайські композитори винахідливо використовують різноманітні прийоми поліфонічного розвитку тематизму, у тому числі багаті імітаційно-канонічні форми, складний (рухомий) контрапункт, характерні жанрові різновиди фугованих форм (fuga, фугато, фугетта, fuga на ритмічну тему, і т.і.).

Fuga як частина малого циклу та як самостійний твір різноманітно представлена у творчості китайських композиторів. Це свідчить про те, що китайські композитори повною мірою опанували мистецтво сучасного контрапункту. Застосування пентатонних ладів у побудові fugи стало у Китаї повсюдним. Fуги, написані традиційних китайських ладах, несуть риси національної композиторської школи і відбивають її своєрідність. Так, наприклад, багато композиторів звертаються у своїх творах до

давньокитайського ладу *е* – чжі, який широко відомий у північно-західних районах Китаю. Він має особливе забарвлення завдяки додатковому терцієвому тону *des*, який називається «гіркий тон» (третя знижена ступінь). Опорні звуки ладу *b* – *des* – *f* утворюють ладову структуру, ідентичну діатонічному мінору.

Зауважимо, що деякі давньокитайські п'ятиступенні та лади з додатковими ступенями (шести- та семиступенні звукоряди) на слух дещо схожі з європейським діатонічними ладами. Проте давньокитайський лад юй не можна ототожнювати з діатонічним мінором, то так само лад гун, що має ідентичну структуру з діатонічним мажором, не може класифікуватися як мажорний. Це пов'язано з іншими законами взаємодій між ступенями ладу.

Незважаючи на зовнішню схожість ладових властивостей народної музики Китаю та слов'янських народів, принципи мелодійної організації цих культур у своїй основі різні, і це відкриває невичерпні можливості діатонічних форм звукової системи мелодії та гармонії. Деякі лади китайської народної музики навіть на перший погляд збігаються з європейськими ладами по побудові, однак їх не можна ототожнювати, оскільки в них панують різні внутрішньоладові співвідношення. Наприклад, якщо в європейських ладах сьома ступінь тяжіє до першої, то в китайській музиці сьома ступінь тяжіє до шостої.

Розглянемо деякі зразки фуг китайських композиторів, а також способи їх контрапунктичної розробки. Центральним моментом тематичного аналізу фуг буде визначення ладової приналежності теми. Наприклад, тема фуги Дуань Пінтая написана в *es*-гун. Ладове забарвлення теми визначається виразним стрибком *es* – *е* на початку теми, що надає мелодії яскравого забарвлення, схожего з європейським мажорним ладом. Разом з тим слід врахувати, що в якості теми тут використана мелодія з Пекінської опери, стильова своєрідність якої відображає відмінності ладу гун від діатонічного мажору. Ці відмінності полягають у тому, що сьома ступінь ладу гун не розв'язується в тоніку, як у діатонічному мажорі, а позначає інтонаційний рух вниз, до шостої ступіні ладу

гун. Таким чином, сьома ступінь (d) не виконує ладоутворюючу функцію уводного тону, а є лише прохідним мелодичним звуком, що проходить.

Тема фуги Ло Чжунчжуна написана в *e*-цзюе, де немає п'ятого ступеня, що ускладнює визначення тональності. Тому автор використовував прийом інтонаційного повтору тоніки з вступним тоном *d* шан, що дозволяє посилити ладову забарвлення цзюе і визначити тональну приналежність теми фуги.

Фуга Юй Сусяня написана в *a*-шан. Звук *b* не є основним чи модуляційним звуком цього ладу. В даному випадку це альтерована прикраса, що надає в цілому вибагливій і живій темі відтінок смутку та меланхолії. Тонічний звук подано дуже чітко. У цьому композитор уникає інтонаційного ходу *a – e*, властивого ладу А юй. Напочатку теми мелодичні стрибки *a – d* (шан – чжі) та *d – a* (чжі – шан), а також подальший рух до основного тону затверджують ладове забарвлення шан.

У фюзі Лінь Хуа застосовано стародавній китайський лад *g*-юй. Підвищений VI ступінь (*e*) – тон, властивий традиційній китайській гамі і є ознакою модуляції. Поява підвищеного VI ступеня (*e*) – це ознака старовинного вишуканого стилю, у якому відбито самотні і виразні національні риси китайської музики.

Таким чином, у всіх наведених прикладах має місце ясно виражена ладова основа, а саме традиційні китайські лади пентатоніки. Для осмислення процесу еволюції поліфонічного мислення у творчості китайських композиторів важливо розглянути деякі принципи тональної відповіді у фюзі. У всіх розглянутих фугах автори ґрунтувалися на традиційних китайських ладах. Проведення другого голосу найчастіше дається у кварто-квінтовому співвідношенні до звуковисотного положення тем, тобто, відповідно до тоніко-домінантних відношень, установлений традицією європейського мистецтва поліфонії.

Разом з тим, є ряд творів, у яких застосовані особливості, що не відповідають традиційним тональним співвідношенням теми й відповіді. Наведемо також оригінальне рішення співвідношення теми і відповіді,

запропоноване Ван Лісанем у своїй «Фузі». Композитор відмовляється від традиційного кварто-квінтового розташування тональної відповіді та опускає другий голос на септиму вниз. Тональна відповідь, точно зберігаючи інтонаційну (мелодичну) основу теми, втілюється у незвичайному ладовому плані: *d* гун – *h* гун – *gis* юй.

Таким чином, за умов магістральної спрямованості китайських композиторів на відбиття у фугованих формах загальних законів їх побудування та національної звуковисотної системи кожен з них проявляв неабияку винахідливість, то наближаючись до сталих правил їх конструювання в дусі західноєвропейського мажоро-мінору, то суттєво віддаляючись від них, коли будь-які аналогії стають неможливими. Незмінним залишається лише ключове: тема; відповіді повинні знаходитися в різних висотних площинах.

## **2.2. Циклічні поліфонічні жанри на перетині класичного, сучасного та національного**

### *2.2.1. Метаморфози поліфонічного циклу в фортепіанному доробку Рао Юяна*

Рао Юян (1933–2010) – один з найвідоміших китайських композиторів, що створив багато поліфонічних творів. Його дослідницька творча та педагогічна практика глибоко вплинули на розвиток поліфонії в Китаї, зокрема, під час свого викладання в Сіаньській консерваторії музики Рао Юян підготував велику кількість видатних композиторів, чим зробив свій вагомий внесок у музичну освіту в нашій країні. За свою більш ніж п'ятидесятирічну творчу кар'єру музикант написав понад сто музичних творів у різних жанрах. Його музичний доробок характеризується поєднанням регіонального китайського фольклору та традиційних західних методів композиції, що стало значним внеском у розвитку поліфонічної музики в сучасному Китаї.

Рао Юян також відомий тим, що крім композиторської діяльності, він опублікував десятки статей про поліфонію та композицію. В його науковому доробку досліджений розвиток поліфонічної музики в своїй країні в минулому столітті, від шкільної музики наприкінці династії Цін до створення нової музики до і після Руху Четвертого Травня, а потім – професійної музики в сучасні часи від заснування Нового Китаю в середині минулого століття і до сьогодні. Одним із найулюбленіших музичних інструментів Рао Юяна було фортепіано. Композитор написав дев'ять творів для фортепіано, у тому числі, сім сольних та два для фортепіано з оркестром.

Варто зазначити, що Рао Юян завжди вважав за краще використовувати поліфонічну техніку композиції. У трьох з дев'яти його згаданих фортепіанних творів він безпосередньо звертається до поліфонічних жанрів. Зокрема, це «Прелюдія та fuga» (1956, початковий період), «Інтродукція та fuga – Лірика» (1964, середній період), сюїта «Замальовка життя в Яньані» (1962-63), хоча і не є репрезентантом суто поліфонічного жанру, але демонструє багато поліфонічних прийомів, та «Три поліфонічні п'єси на теми старовинної музики Чан'ань» (1992, пізній період). Оскільки поліфонія є однією із специфічних властивостей мислення композитора, дослідження його поліфонічної техніки у сфері фортепіанної музики уможливить краще зрозуміння його творчої спрямованості та індивідуального стилю. Окремого розгляду потребує визначення головних піаністичних засад та комплексу виконавських завдань у фортепіанних поліфонічних композиціях автора.

Рао Юян навчався у середній школі Шанхайського університету Фудань, на музичному факультеті Цзіньлінського університету, на факультеті музичної композиції Шанхайської консерваторії. Він закінчив її з відмінними оцінками, а потім залишився викладати у класі теорії музики. Одночасно він вивчав лекції з поліфонічної музики про техніку контрапунктів С. Танєєва, які викладав російський музикознавець Федор Арзаманов<sup>6</sup>. Ці знання вплинули

---

<sup>6</sup> Ф.Арзаманов (1925-1995) навчався на двох факультетах: історико-теоретико-композиторському та фортепіанному (у класі Б. Берліна), але закінчив один – теоретичний



майже на усі майбутні твори Рао Юяна. В галузі теоретичних досліджень він доповнив систему контрапунктів Танєєва китайськими локальними ладами. На основі отриманих знань для створення своїх унікальних і яскраво індивідуальних музичних творів Рао Юян синтезував зарубіжну поліфонічну техніку з народною музикою Північно-Західного регіону та використав місцеву дев'ятитонову гаму.

В середині 1960-х Рао Юяна зарахували до «прихильників правого руху», за що його багато критикували. До самої смерті він працював у Сіаньській консерваторії в провінції Шеньсі (нині Сіаньська музична консерваторія). Його глибоко приваблювали люди і земля Північного Заходу, тому він створив сотні творів, які спирались на народну музику Північного Заходу. Саме вона відіграла вирішальну роль у розвитку національної поліфонічної музики у Китаї.

Отже, для того, щоби розібратися у принципах поліфонічного музичного мислення Рао Юяна, необхідно не тільки ретельно проаналізувати текст його музичних творів, а й науковий доробок, що може скласти матеріал спеціальної роботи. Музичні твори композитора кожного періоду є своєрідним відображенням духовного стану суспільства у конкретний історичний час.

Музична творчість Рао Юяна з 1951 по 2010 рік охоплювала три найважливіші періоди в новітній історії сучасного Китаю: період попередніх досліджень у Новому Китаї з 1956 по 1960 рік, період Культурної революції у 1966-1976 роках, а також період з 1976 до 1982 (рік прийняття китайської Конституції у третій редакції), що більш відомий під назвою Болуан Фаньчжен<sup>7</sup>, який на заході називають «політикою відкритих дверей» Ден

---

за класом С. Скребкова, який був його науковим керівником та в аспірантурі (1950–1953). Кандидатська дисертація Арзаманова (він захистив її в 1955 році), присвячена педагогічним принципам С. І. Танєєва, була видана як книга «Танєєв – викладач курсу музичних форм» (М.: Музика, 1963). <https://www.gnesina-museum.com/arzamanov>

<sup>7</sup> В буквальному значенні означає «усунення хаосу і повернення до нормального життя», був періодом в історії з Народної Республіки Китаю, протягом якого Ден Сяопін, а потім головний лідер Китаю, очолив далекосяжну програму, намагаючись виправити помилки Культурної революції, розпочатої Мао Цзедунем. [https://en.wikipedia.org/wiki/Boluan\\_Fanzheng](https://en.wikipedia.org/wiki/Boluan_Fanzheng)

Сяопіна.

Останніми роками в музичних журналах була опублікована більшість музичних творів Рао Юяна, що дає дослідникам гарний матеріал для аналізу. Цикл «Прелюдія та фуга» (1956) був створений композитором під час навчання у Шанхайській консерваторії. Вивчаючи техніку поліфонічної композиції, Рао Юян захопився теоретичними розробками композиторів Хуан Цзи та Хе Лутина, які повернулися зі Сполучених Штатів Америки. Більшість їх теорій формоутворення була заснована на композиційних методах Й.С. Баха. В той час Хе Лутин, який на той час виконував обов'язки декана факультету композиції, закликав студентів більше звертатися у своїй творчості до елементів китайської народної музики, для чого вимагав ретельніше вивчати національний фольклор [163].

Рао Юян дуже цікавився місцевою музикою, він постійно відвідував виступи артистів опери з провінції Шеньсі, які навчалися в консерваторії. Молодий композитор захоплювався постановками музично-театрального жанру – спектакль тіньової опери ляльок, який зародився в районах Хуайінь та Хуасянь біля північного підніжжя гори Хуашань у провінції Шеньсі ще за часів династії Цин. Історичні п'єси завжди виконувались у вигляді тіньових ляльок та були популярні серед людей. Репертуар включав традиційні драми «Золотий Ван Чай», «Біла нефритова банка» та «Полум'яний кольт»; «Ян Гуйфей»; сучасні нові драми «Червоний загін жінок» та «Ді Лянь». Хуа» і т.і. У 1956 році трупа Мейвань Шеньсійської оперної академії вперше успішно вивела традиційну п'єсу «Золота шпилька» з тіньового спектаклю на велику сцену [144]<sup>8</sup>.

Рао Юяну дуже сподобалися народні теми, на основі яких він написав свій перший фортепіанний твір «Прелюдія та фуга» (1956). Порівнюючи

---

<sup>8</sup> Двома роками пізніше – 1958 року – прем'єр-міністр Китаю Чжоу Еньлай змінив назву жанру спектакль тіньової опери ляльок на «Китайську оперу». Але в народі вона досі широко відома як «Китайська опера» *Wanwan Qiang*. 20 травня 2006 року Державна рада затвердила *Wanwan Qiang* для включення до першої партії національних списків нематеріальної культурної спадщини Китаю [144].

творчість Рао Юяна з видатними поліфоністами, дослідниця Чен Івень пише: «Після того, як стародавній поліфонічний жанр фуги досяг свого тріумфу у творах Й.С. Баха, західна музика увійшла в період домінування інших жанрів. Однак слава фуги не згасла. Створення фуг В.А. Моцартом, Л. Бетховеном, Ф. Лістом, Д. Шостаковичем та іншими майстрами постійно піднімало фугу на новий рівень, її життєва сила ставала дедалі сильнішою. Відомо, що fuga має певний фіксований формат та порядок. При створенні фуги Рао Юян не тільки суворо дотримується традицій і канонів формату фуги, але також вносить новаторство в структуру та технологію контрапункту» [163, с.90].

Для збереження єдності матеріалу в «Прелюдії та фугі» Рао Юяна в обох п'єсах використано споріднений інтонаційно тематичний матеріал, в основу якого покладено мелодію «Синя квітка» з із місцевого типу опери *Wanwan* провінції Шеньсі. Її також називають «мелодія Денвань» та «мелодія Жуаньєр». Першу названо на честь маленької мідної чаші, що грає на ударних інструментах, і тіньових ліхтариків; друга – названий на честь Жуань Сяня, що грає на інструменті арху [144].

Блискуче володіння композитором технікою поліфонічного письма ми бачимо вже в Прелюдії *Moderato*, де використано полігармонічні засоби у поєднанні з поліфонією пластів. Цикл написаний на основі ладу *в-чжі*, має кілька «“гірких тонів”, серед яких – *des*» [163, с.4], знижена третя ступінь ладу, що надає йому особливої гнучкості. У темі *Ванванцянь*, що є основою музичного розвитку та кульмінації всієї Інтродукції *Lento grazioso*, Рао Юяном втілений весь різноманітний розвиток багатой метроритмічної основи китайського музичного фольклору.

Сміливе варіювання ритмічних і структурних традицій народної музики часто призводить до того, що народні традиції перетворюються на власні знахідки автора. Вся прелюдія перейнята відчуттям імпровізаційності викладу матеріалу, що йде від творчості народних оповідачів-шошудів, традицій виконання на хуціні та чжені. Відчуття імпровізаційності має досягатися за допомогою найтонших інтонаційних нюансів в артикуляції, змін, що

дрібнішають в агогії. В арсеналі авторських засобів майстерність володіння напрацьованими народом ритмами, знання зсередини народних жанрів, їх специфіки. Композитор знаходить звучання, що нагадують тембри різних народних інструментів.

Фуга *Moderato* – подвійна – її перша тема відбиває інтонації відомої мелодії «Синя квітка» з китайської опери *Wanwan Qiang*. Вона проводиться у середньому регістрі по тонах пентатоніки у ладі *g-чжі*, має характерну для барокових тем структуру за моделлю «ядро – розгортання». Друга тема проводиться у високому регістрі, вступаючи на прикінцевому кадансі першої теми. Вона взята з інтродукції, що вступає в одинадцятому такті першої, слугує її дзеркальним відображенням. Співпадіння у такий спосіб – останній каданс першої теми співпадає з першою затактовою інтонацією другої теми. Таким чином, подвійна фуга виникає за рахунок роботи з двома варіантами однієї теми. Чітка ритмічна основа є основою їхньої взаємодії в розробці фуги. Хоча дві теми відносяться до різних тональностей, їх музичні стилі однакові, що заклало основу для інтеграції двох тем цієї частини у подвійну фугу.

Композитор використовує техніку вертикально рухомого контрапункту у складній поліфонічній техніці. Зміна розташування у фактурному просторі (бас і тенор) надає темам нового тембрового забарвлення. «Коливання» звуковисотності привносить новий колорит, наростання напруги створює відчуття кульмінації. Для виконання даного твору важливо визначити основні компоненти, що становлять форму та внутрішній зміст твору. Елементи ці складаються з особливостей структурної побудови, гармонічного плану, тематичного розвитку, визначення ритмічних особливостей, технічних прийомів, характеру, музичної мови, а в поліфонічній формі та визначення суми прийомів контрапунктичної розробки матеріалу.

У другому поліфонічному творі «Інтродукція та фуга – Лірика» (1964), написаному через вісім років після першого, Рао Юян підхоплює і розвиває творчі ідеї, виниклі у попередньому. Аде композитор робить деякі зміни у назвах складників загальної композиції, замінюючи більш звичну Прелюдію в

першому циклі на Інтродукцію. Хоча обидва жанри є доволі спорідненими, все ж, Інтродукція включає в себе більше театралізованого драматургічного компоненту.

На думку Пан Цзя, у фузі з другого поліфонічного циклу «більш повно втілені особистісні особливості композитора. Вони відбилися і в оформлення теми, і в співвідношення голосів, а також у самій темі фуги. Ідеї, покладені у роботу, відносно нові та сміливі і тому цей твір став одним із тих шедеврів, які сформували його музичний стиль» [138]. В даному поліфонічному творі композитор безпосередньо використав народну мелодію Ванванцянь Північно-Західного регіону. При цьому композитор суворо дотримується жанру саме західної фуги, підтверджуючи майстерне володіння технікою створення саме цього жанру.

Інтродукція *Lento grazioso* написана у вільній імпровізаційній манері. Подвійна триголосна фуга *Allegro moderato* має особливо вишуканий контрапункт і техніку. Перша тема фуги, маючи ознаки фольклору, все ж належить авторові, в той час, як друга, народна тема, взята з Прелюдії. В основу першої теми покладені інтонації з пісенного фольклору провінції Шеньсі, а вся тема розвивається з чотиризвукового низхідного мотиву, упорядкований розвиток якого надає музиці поступального імпульсу. Таким чином композитор об'єднує прелюдію і фугу в складну форму подвійної фуги у ліричній варіації. Щоб сформувати повнозвучне звучання, автор застосовує розширення подвійної фуги. Тема утворюється чотирма долями, упорядкований розвиток яких надає музиці поступального імпульсу. Як початкова основа відношення інтервалів обрано чисту кварту, далі інтервали безперервно розширюються, за чистою квартою слідує чиста квінта і велика септима.

Композитор задіяв лише дві тривалості, які задають ритмічний малюнок – четвертні та восьмі. Але для отримання багатого музичного ефекту він комбінує в ритмі просторові зміни сильних і слабких долей. Ритмічна позиція їх у чотирьох інтонаційних групах щоразу різна, зустрічаються всі чотири

комбінації: сильна, слабка, відносно сильна та відносно слабка. Завдяки такому покроковому позиціонуванню груп звуків (з першої по третю позицію) поступово посилюється напруга музики, і тема щоразу підштовхується до найвищої точки емоції. Четверта звукова група – це кінцева частина теми, її висновок. У цей момент сильна позиція переходить до третьої частки.

В експозиції після теми спочатку проводиться тема-відповідь, опорним звуком якої виступає *b*, після цього застосовується модуляційний «стрибок» на чисту кварту вниз, відображаючи ладові особливості музичного фольклору північно-західного Китаю. Звук *des*, що двічі повторюється у темі з основою *b*, виступає третім зниженим щаблем, який також надає особливого колориту музиці, підкреслюючи її зв'язок з мелодіями північно-західного Китаю. Помірна поява півтону не особливо впливає на характер оригінальної тональності, але такий прийом додає останній штрих до стилістичного оформлення теми. В тональному плані основою фуги виступив тон *b*, іноді модулюючи до рухаються вгору до *f*, або спираючись на *es*.

В розробці часовий інтервал скорочується з чотирьох тактів – у частині експозиції – до одного такту, що є типовим методом горизонтального переміщення контрапункту. Потім з'являється тема із першої п'єси циклу, утворюючи подвійну фугу. В середній частині триголосної фуги, коли теми вже сформулювали власну поліфонічну «траєкторію», у сопрановому голосі вступають додаткові підголоски. Завдяки покроковому позиціонуванню та нашаруванню різноінтонаційних груп поступово посилюється напруга музики, і тема щоразу зазнає розвитку до найвищої емоційної та динамічної точки. Після кульмінації розвиток поступово відступає назад.

Структура репрізної частини ретельно продумана композитором: з першої теми композитор взяв вступ, а з другої – тему фуги, які об'єдналися у вертикальну подвійну фугу. У частині розвитку автор спочатку проводить тему, яка модулюється в тональність на чисту кварту вгору. Часовий інтервал скорочується з чотирьох тактів у частині експозиції до одного такту, що є типовим методом горизонтального переміщення контрапункту.

У поліфонічній творчості Рао Юяна ми цінуємо не тільки вишукані композиційні прийоми, але відмічаємо ідеальне поєднання мови народної музики та традиційних західних поліфонічних технік, який формує власне та дуже особисте мистецтво чарівного синтезу, утворене з мелодій та тонів Шеньсі. Це лише дві невеликі роботи, але їх достатньо, щоб відобразити чудові композиторські здібності творчості майстра. Таким чином, можна констатувати, що Рао Юян приділяє велику увагу національному трактуванню повторюваної музики. Усі фортепіанні поліфонічні твори, що він створив, мають національний колорит. У музиці він використовує різні етнічні елементи, щоб відобразити його любов до китайської культури.

Сюїта «Замальовка життя в Яньані», створена між 1962 та 1963 роками, відображує великий інтерес композитора до музичного життя північно-західного регіону Китаю. Цикл складається з п'яти програмних п'єс, що змальовують один день з життя людини з провінції Яньань. Твір описує різні сцени трудового життя людей Яньані в той час: «Світанок», «Праця», «Народні пісні», «Прослуховування книг» та «Янхе». Сюїта не лише відображає завзятість та ентузіазм молоді, яка на той час перебудовувала гірські та річкові ландшафти своєї батьківщини, а й відбиває всю повноту любові та прихильності композитора до північного заходу Китаю.

Імітаційна поліфонічна техніка посідає важливе значення практично у всій фортепіанній сюїті, зокрема, займає домінуючу роль у першій п'єсі «Світанок». Так, початковий розділ міниматюри побудований за принципом триголосної імітаційної поліфонії. Звуковий образ сонця, що сходить ранком і пробуджує в людях незрівнянну силу і мрії про краще життя, побудований на звукозображальних прийомах, пов'язаних з висхідним імітаційним рухом інтервалів та акордів від низького регістру до високого. Композитор спирається на тони *d*, *g*, *c* – характерних для побудування мелодики традиційної народної музики північного Шеньсі.

Мелодія починається у великій октаві, і після чотирьох тактів середній голос починає імітувати їх у висхідних чистих квартах. Потім знову

з'являється низький голос, а середній голос імітується на октаву вище, потім, у свою чергу, рух імітується ще на октаву вище, утворюючи триоктавний канон. Мелодійна лінія паралельними чистими квартами надає музиці політональне забарвлення, зберігаючи національний колорит. Повільний рух та нашарування довгих інтервалів та акордів відбиває звукову картину незвичайної краси природи, де туман поступово розсіюється, і перед нами постає ранкове сонце.

«Праця» – завзята п'єса, що відтворює образ моторики як уособлення повного занурення людей у радісну роботу. В творі поєднуються характерні для даного регіону музичні особливості, пентатонний лад (тональність *d-чжі*), стрибковий ритм та сучасна техніка композиції, яка ніби «втручається» у звичні традиційні китайські музичні елементи. Вступ побудований на використанні основного тону *g-гун*, довга тривалість якого дає можливість відчутти національний колорит. Далі розвиток відбувається через акордову фактуру, згодом повертаючи музику до тональності *d-чжі*. Композитор використовує обернення теми як засіб розвитку музичного тематизму.

Наступна частина п'єси перенесена на тон вище. Підвищення теситури, загострення ритму, ускладнення фактури та зростання динаміки приводить до кульмінації. Така техніка письма використовується композитором в розробковій частині твору для збагачення музики контрастними звуковими кольорами. Більше того, зазначивши у нотному тексті тактових ліній, дуже поширена у сучасній музиці, що посилює особливу свободу фразування. Це призводить до ефекту посиленого піднесення і впливає на кінцевий музичний ефект.

«Народна пісня» є ескізом, що відтворює тришарову контрастну поліфонію. Характерно, що середній шар фактури написаний акордовими тріолями, які складають ритмічний тонус та відіграють національний колорит музики. Крайні лінії утворюю двох народних співаків – чоловіка та жінку, які по черзі солюють. Протиставлення двох солюючих партій утворює не тільки тембровий контраст, але й ефект відлуння. В кінці п'єси фактура



ускладняється додатковими голосами, інтонаційне забарвлення яких має пентатонну основу. Таке розширення багатоголосся призводить до формування більш розгалуженої поліфонічної музичної тканини.

Розповідний характер п'єси «Слухаючи книгу» – це відтворення історичного стилю народних оповідачів, що походять з північної провінції Шеньсі, музично-розповідальна форма висловлення, де виконавець грає і співає у супроводі народних інструментів саньсянь або піпи. Іноді до інструменту прив'язують дошку, що гойдається, яку використовують як ударний інструмент. Це традиційне мистецтво має давню історію, але інтерес до нього у північних китайців дуже сильний, тому воно передається до теперішнього дня.

У даній п'єсі дуже важливо відчутти свободу і повноту внутрішнього дихання, яке підсилює мелодійну виразність поліфонічних тем. Момент дихання завжди пов'язаний з мелодійною рельєфністю, об'ємністю звучання та життєвістю проспіваних та продекламованих інтонацій. Внутрішнє дихання дає рельєф, обсяг мелодійним лініям, окремим моментам виразного фразування та життя всьому твору загалом.

П'єса «Янхе» утворює своєрідну драматургічну арку з «Народною піснею», багато в чому наслідуючи тип побудови і розвитку музичного матеріалу. Тема має варіацію і повторення. Мелодія першого і третього рядків в нотному стані виконується правою рукою, утворюючи імітаційну поліфонію, а середній рядок фортепіанної партитури виконується лівою рукою. Ліва рука в даному контексті є звуковим малюнком акордового акомпанементу.

Загалом поліфонізована фактура фортепіанної сюїти «Замальовка життя в Яньані» слугує більш яскравому відтворенню змісту твору. Багатотемброва палітра поліфонічної музичної тканини виконує багато функцій: нашарування звукових шарів, збагачення звукового рельєфу, виступає як засіб розвитку музичного матеріалу, тощо.

Цикл «Три поліфонічні п'єси на теми старовинної музики Чан'ань» має в своїй основі старовинну музику Чан'ань, яку також називають «Сіаньською

барабанною музикою» [163, с. 91]. Вона виникла при дворі Яньює в епоху династій Суй та Тан. Після того, як ті часи пішли в минуле, а їх змінювали інші династії – Сун, Юань, Мін і Цин, музика Чан'ань то періодично розвивалася, то забувалася. Насьогодні вона в основному популярна тільки в Сіані, місті та його передмісті, розташованому біля північного підніжжя гори Чжуннань. Це місце популярне серед буддистів через наявність кількох храмів. Відновлював нотні записи професор Сіаньської консерваторії Фен Ялань – великий знавець старовинної музики з Чан'аню. На основі його праць Рао Юян створив власну композицію. Щоб максимально зберегти сенс стародавньої музики, для розробки цих матеріалів композитор застосував поліфонію. Цикл Рао Юяна складають три п'єси: «Ман Тінфан», «Аландо» та «Плакуча верба».

Перша п'єса – «Ман Тінфан» – дуже лаконічна: всього 32 такти. Вона являє собою триголосну поліфонічну замальовку. В цій фортепіанній мініатюрі композитор застосовує контрастну поліфонію. Три голоси фактури мають чіткі функції ансамблю старовинних інструментів, кожний з яких грає свою партію. Особливу виразність надає довгий постійно повторюваний бас, що виступає органним пунктом. Він створює особливу атмосферу звукового об'єму, збагачує фактуру обертонами. Середній і верхній голоси виконують свої індивідуальні партії, утворюючи своєрідний дует на тлі довгого та повторюваного звучання басу.

Тематичний матеріал верхнього голосу цитується з ладу фа гун стародавньої музики. Бас *f*, що триває дві чверті, о підтверджує тоніку ладу *f*-гун верхньої частини мелодії. В середньому голосі зустрічаються звуки *des* та *as*, що уводять цю мелодію від ладу *f*-гун, надаючи ознак подвоєної тональності або чергування тональностей. При розробці тиха мелодія затримується на два такти, і дві теми експозиції утворюють горизонтально переміщений контрапунктичний зв'язок.

Гнучкий рух мелодійних ліній, що не має квадратної структури, виявляє сильне тяжіння до музичного письма, притаманного старовинному китайському інструменту *гуцінь*. Звук цього неперевершеного інструменту

насичений, медитативний. Складність виконання такої фортепіанної п'єси потребує насамперед повної фізичної свободи виконання, готовності до відтворення художнього образу.

Друга п'єса – «Аландо», в основі якої також є цитований матеріал старовинної музики для китайського інструменту *цинь*, – написана в формі триголосної фуґи. Темп «Аландо» позначений як енергійне *Allegro*, тональність – старовинний китайський лад *а-шан*. Характер теми піднесений, первісне проведення теми у середньому голосі досить тривале – 10 тактів. Мелодія передає живий музичний темперамент усієї пісні – багато стрибків з великими інтервалами, особливо ефектним є стрибок на велику септиму. Це надає темі живого та гумористичного звучання.

Відповідь вступає у верхньому голосі в 11-му такті, лад *е-шан*. Вона точно повторює всі штрихи та інтонації теми. Є також два протискладення, що виконуються разом з темою. Інколи у кожному голосі з'являється імітація теми у вигляді відображення, що урізноманітнює музику. При створенні цього епізоду автор переважно використовував зміну та контраст теми, а поява різних голосів збагатила звукову забарвленість багатоголосся. У розробці тема транспонується та розширюється, використовується імітація відображення, яка є кульмінацією всієї п'єси. При повторному проведенні також застосовується імітаційна техніка і тема модулюється на п'ять ступенів вниз і на дві частки послідовно, а також зменшується в порівнянні з частиною експозиції.

В заключній п'єсі – «Плакуча верба» – також використаний матеріал національної музики. Оскільки структура оригіналу доволі розгорнута, композитор використав лише один із її фрагмент. Він застосував експресивну мелодію на основі шестиступеневого ладу *д-юй*. Рао Юян демонструє ідеальне поєднання національного стилю і технік західної поліфонії. Композитор проводить в басу вилучений з народного наспіву мотив, який проходить через весь твір, тим самим використовуючи прийом фіксованої мелодії, щоб максимально зберегти єдність музики. Ця фіксована мелодія постійно

проходить у низькому голосі, утворюючи остинатний бас. У розвитку західної поліфонічної музики фіксована мелодія (*cantus firmus*) стала дуже важливим способом створення поліфонії.

Коли *cantus firmus* переміщується у низький голос, такий вид фіксованої мелодії стає так званим остинатним басом. Сенс остинатного басу полягає в тому, що бас безперервно повторює єдину мелодичною структуру. Водночас безперервне оновлення верхніх голосів мелодії дає змогу музиці розвиватись. Мелодія твору нагадує підйоми та спуски. Розробка має тенденцію плавного плину, немовби відображає те, як верби гойдаються на вітру.

Два голоси над фіксованим басом утворюють двоголосну музичну тканину і утворюють контрастну поліфонію з басом. Фіксована мелодія відтворюється лише п'ять разів, причому перші три проводиться в нюансі *p*. Останні два рази фіксована мелодія з'являється у верхньому голосі. Перша висока мелодія переходить у басову, утворюючи подвійне повторення контрапункту в октаву та дуодециму. У порівнянні з двома попередніми музичними творами, техніка поліфонії в «Плакучій вербі» є найбільш складною, але звуковий ефект, що досягається, простий і зрозумілий. Можна сказати, що після багатьох років творчої практики майстерність Рао Юяна у техніці західної поліфонії досягла досконалості.

Представлені три п'єси циклу описують багатоплановий музичний образ, що змушує людей відчувати ще якийсь образ поза головним зображенням. Ця художня концепція дає автору абсолютно новий досвід створення поліфонічної музики з національним забарвленням. Можна сказати, що це фундаментальна риса китайської естетики, яка заснована на художній концепції невидимого, або прихованого змісту. Саме завдяки цій характеристиці Рао Юян відкрив естетичний зміст фортепіанної музики, що мало велике значення для розвитку сучасної поліфонічної музики у Китаї.

Аналіз низки фортепіанних Прелюдій фуг, а також інших поліфонічних жанрів, представлених у фортепіанній творчості Рао Юяна, дав можливість вивести низку особливостей їх побудови та музичної мови у зв'язку з

питаннями формоутворення, тематичного змісту, тональних співвідношень, ритмічних особливостей, поліфонічних способів розвитку та якісного перетворення матеріалу. Усі питання, які порушуються у процесі аналізу фуг, розглядаються разом із певними художніми завданнями, народжуваними внутрішнім змістом твору. Використавши практично всі відомі види поліфонічних технік, які застосовуються при створенні західної музики, композитор у кожному творі відтворював регіональні національні музичні елементи.

Серед багатьох китайських композиторів, що використовували поліфонічну музику у своїх творах, Рао Юян виділяється систематичним зверненням до поліфонічних прийомів майже в кожному своєму опусі. Треба зазначити, на його фортепіанну музику впливає застосування поліфонічних прийомів в оркестрово-ансамблевих творах, різнотембровість яких надають контрапунктичним відношенням різних за походженням інструментів підкреслено рельєфного характеру. Наприклад, Рао Юян поміщає різні мелодичні лінії у партію скрипки та *гуцінь* відповідно. Таким чином, два інструменти з різним тембром, західна струнна музика і національна струнна музика, об'єднуються в єдину вертикаль: інструменти доповнюють одне одного, створюють суттєву різницю в тембрі, але разом утворюють нову звукову якість.

Мелодичне мислення Рао Юяна при створенні музики також базується на двох головних творчих принципах. По-перше, у його поліфонічних композиціях здебільшого використовуються звукоряди з додаванням так званого «щасливого тону» та «гіркого тону», які є відмінними рисами традиційного музичного мистецтва північно-західного етнічного регіонального стилю та який, в свою чергу, спирається на місцеве оперне мистецтво *ванванцянь*. Цю відмінну рису також доповнює звернення до традиційних мелодій частівок *дяо* та інших простих народних мелодій.

По-друге, до національної основи автор додає досить складні та змінювані методи контрапункту, що дозволяє йому створювати поліфонічні

музичні твори, які яскраво відбивають виклики часу та подають сучасний світогляд. Завдяки цілісній єдності стилю фуґи та особливостям розвитку вертикальної та горизонтальної поліфонії, у музичних творах Рао Юяна значно поглиблені тематичні образи, створені на її основі.

Наприклад, розглянута «Прелюдія та фуґа» не містить стильових обмежень фуґи, але вбирає національну мелодію. Музика набуває стилю сучасної музики, і, головне, сучасного змісту. У творчості композитора єдиним чином розвиваються традиційні китайські риси і традиційна західна форма, утворюючи оригінальну цілісну композицію. Весь музичний твір будується навколо тематичної мелодії, але центральна ідея всієї п'єси резюмується використанням ритміки та мелодики фуґи. Це і є прояв національного духу у творчості Рао Юяна.

Композитор добре розумів можливості і обмеження музичного виконання національної музики, зумовлені історичним розвитком. Щоб компенсувати її недоліки, посилити її експресивність та змусити музику висловлювати драматичні суперечливі сцени сучасного реального життя, він звернувся до поліфонічної музики. Заслуга музичних творів Рао Юяна в тому, що він не відмовився від «стародавньої музичної форми». Він використовував національний колорит та історичні теми, що відображають справжнє суспільство та окремих людей. Композитор відкрив цілий шар музичного матеріалу, який став цікавим завдяки його методам поліфонічної композиції. Багатогранна творчість композитора є цінним матеріалом для дослідження майбутніх поколінь, та майбутніх палких дискусій науковців, що сфокусують свою увагу на поліфонічній музиці Рао Юяна.

Суворі імітації техніки західної композиції та імітації мелодій надзвичайно легко зруйнувати оригінальну регіональну атмосферу народних тонів. Усі прийоми розвитку музики Рао Юяна, чи то багатоголосний контрапункт чи імітуючий канон, все виконуються на основі захисту характеристик національної своєрідності. Його музичні творіння – це не лише імітація та контрапункт між голосами, а й вертикальна гармонія голосів, яка

невіддільна від загального комплексу виразових засобів твору.

Композитор часто відтворює мелодію кількома голосами у час, інші голоси створюють іншу мелодію контрапункту, що сприяє розвитку музики, нехай музика залишатися дома. Саме ці характеристики роблять музику Рао Юяна більш напруженою та тривимірною і справді поєднують китайську та західну оркестрову музику, надаючи національній музиці характеристики симфонічної музики.

Творча спадщина, створена Рао Юяном відіграла важливу роль у розвитку національної поліфонічної музики. Його музичні твори є цінним матеріалом для сучасних музичних досліджень. Він аранжував народні п'єси, щоб національну музику по-новому, більш сучасно зазвучала, зберігаючи регіональний колорит традиційних народних тонів. Його твори, які поглинули багато китайських національних елементів, включають західні методи розвитку музики та спираються на тональну основу та динаміку західної поліфонічної музики.

### *2.2.2. Прелюдії та фуги Чень Мінджі: синтез національних традицій та сучасних технічних композиторського письма*

Невід'ємною особливістю фортепіанного спадку Чень Мінджі, автора багатьох камерних, струнних, вокальних композицій, є поліфонічність мислення. Зацікавленість Чень Мінджі поліфонією виявилася досить активною, що підтверджує ряд його теоретичних робіт, присвячених поліфонії – «Композиція фуги» [164], «Основний курс поліфонічного написання музики» [166], «Поліфонічне мислення та мислення в образах» [168].

Звернення Чень Мінджі до багатоголосся не випадкове. Композитор багато вивчав добахівську поліфонію. Але цілком очевидно, що поліфонічне мислення китайського музиканта складалося під впливом Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, С. Танєєва, а також шляхом втілення закономірностей народно-національної музики. Найважливіший бік поліфонічного стилю композитора

становить засвоєння ним класичних поліфонічних форм, зокрема її вищої форми – фуґи, в тому числі в її сучасному трактуванні. Тут композитор успадкував багато характерних рис П. Хіндеміта, Д. Шостаковича, М.Скорика, – композиторів, які відіграли значну художньо-історичну роль у процесі відродження та переосмислення сталих властивостей поліфонічних форм.

Одне з важливих питань – творчий розвиток Чень Мінджі стильових особливостей китайської музики усної традиції, у зв'язку з чим поліфонічні форми у творчості композитора необхідно розглядати також і в рамках проблеми співвідношення національного та міжнародного. Цей ракурс створює багату основу для теоретичного аналізу, допомагає розкриттю художнього вигляду видатного китайського композитора та його місця у сучасному музичному мистецтві.

Фортепіанний цикл Чен Жі Мінга «13 прелюдій і фуґ» є найвищим досягненням композитора в галузі цієї поліфонічної форми як частини поліфонічного циклу. Цей твір став концентрованим уособленням життєтворчості видатного китайського композитора-поліфоніста та теоретика, що виявляється вже на ранніх етапах творчої біографії митця прагнення до поліфонічних жанрів, форм, стилю. Тим самим Чен Жі Мінг знову наголосив на життєздатності не тільки самої фуґи, а й циклічності, що виникла на її основі.

Будучи натхненним та сміливим розвитком бахівських традицій, цикл «13 прелюдій та фуґ» Чен Жі Мінга одночасно є і цілком новаторським по відношенню до них. До того ж цикл відкриває новий етап власне фортепіанного стилю композитора, виявляє нові сторони його фортепіанної мови та піанізму, значно збагачує та розширює їх можливості. Звідси особливості цього поліфонічного циклу – різнобічність, з одного боку, досконалість та завершеність, з іншого.

Маючи риси наслідування, фортепіанний цикл Чень Мінджі глибоко індивідуальний, він містить багато нових рішень поліфонічної техніки та



поліфонічної циклічності. Безпосередньо у структурну побудову фуґи композитор не намагається вносити суттєво нові штрихи; новаторство помітно виявляється у композиції всього циклу, яке насамперед зумовлене образно-драматургічною концепцією. Так, на відміну від інших подібних циклів, де співвідношення тональностей було запрограмовано, незмінно упорядковано, в циклі китайського композитора тональний план обумовлений логікою образно-драматургічного розвитку. Композитор не поділяє прелюдії та фуґи всередині циклу, фуґа, як правило, починається після паузи і фермати, продовжуючи прелюдію.

У «13 прелюдій та фуґах» Чень Мінджі майстерно застосовує синтез додекафонної техніки композиторського письма, принципи політональності та поліладовості, що міцно закріпилися у європейській музиці ХХ століття з особливостями китайської музики. Композитор використовує також різноманітні прийоми поліфонічної техніки, досягаючи при цьому природності та виразності, що, на перший погляд, несумісно з вирішенням настільки складних технічних завдань.

Лін Хуа, визначаючи роль циклу «13 прелюдій та фуґ» Чен Жі Мінґа, порівняв китайського композитора з найбільшими європейськими митцями в області поліфонії. За справедливим зауваженням автора, досвід Й.С.Баха в об'єднанні низки прелюдій і фуґ у великий «звід» став в історії музики стійким орієнтиром для багатьох композиторів минулого та сучасності.

Згідно з дотепною думкою дослідника, складання таких макроциклів виявилось чи не «справою честі» для будь-якого композитора, який претендував на визнання свого творчого авторитету в цій жанровій сфері та галузі мистецької практики. Не менш важливе спостереження Лін Хуа про можливість відточити свою майстерність і розкрити свій високохудожній потенціал. Дослідник високо цінує наявні здобутки.

Щодо ствердження Лін Хуа про можливість відточити свою майстерність і розкрити виконавський потенціал, він високо цінує наявні здобутки щодо створення подібних макроциклів, вважаючи їх

«енциклопедіями» поліфонічного письма певної історичної епохи. Особливо це стосується великих «колекцій», за йогої виразом, що належать різним композиторам – «від Шостаковича, Хіндемита, Гордона Вейера, Бентсона до Шедлінга» [127, с.88]. До таких «колекцій» Лін Хуа відносить також збірку Прелюдій та фуг Чень Мінджі. Завдяки їй, пише дослідник, «ми можемо приблизно зрозуміти розвиток і сучасний рівень академічної поліфонічної музики в нашій країні за останні роки» [там само].

Композитор почав працювати над поліфонічною збіркою з 13 прелюдій та фуг у 1960-х роках. В цей час він створив другу Прелюдію і фугу (її оригінальна назва — «Народна пісня та сільський танець»), третю, четверту (без назви) і п'яту (оригінальна назва — «Фуга в стилі канон»), а також десяту (оригінальна назва «Новий рік») і тринадцяту (без назви). Решта – це нові твори останніх років, що спочатку були опубліковані окремо як збірка *«Три прелюдії і фуги»* Чена Мінчжі видавничою компанією «Шанхайське видавництво перекладів» у травні 1989 року, а пізніше, у 2004 році вони були включені до збірки «Прелюдій та фуг» як тринадцятий, четвертий і третій твір нової збірки. У цих трьох Прелюдіях та фугах увібрано не лише досягнення сучасної західної композиції, а й традиційної народної музики, що буде детально розглянуто нижче, в контексті всього циклу «13 прелюдій і фуг».

Процес створення розглядуваної збірки можна порівняти з роботою Й.С.Баха на «Добре темперованим клавіром». Окремі її твори Чень Мінджі писав протягом тривалого часу, ретельно упорядковуючи послідовність номерів, що склали цей масштабний цикл. Однак самий принцип чергування Прелюдій та фуг в ньому відрізняється від того, що створили Й.С. Бах, Д. Шостакович і П. Хіндеміт. Хоча твори Чень Мінджі написані на тональній основі, вони все одно змушують відчувати прекрасний світ китайської музики. Слухач може почути Цинцюань (третя прелюдія), дзвінки гонги та барабани (дев'ята прелюдія). Величність і виразність настрою музики змушує слухачів відчувати себе причетними до масштабних подій, що розгортаються перед ними, одночасно викликаючи у публіки відчуття високої змістовності та

естетичного задоволення. Виразові засоби змальовують атмосферу затишку (десята прелюдія), пробуджуючи духовний досвід; шоста прелюдія спонукає до серйозного і глибокого мислення та спогадів.

З точки зору композиторського письма цикл «13 прелюдій та фуг» Чень Мінджі охоплює сучасні прийоми поліфонії, зокрема фуги. Наприклад, якщо звернути увагу на структуру, то ми вирізняємо однотемну та подвійну фугу (перша фуга), за музичною формою бачимо двочастинну, тричастинну та згорнуту структуру (шоста фуга); за фактурою маємо канон (п'ята прелюдія), фіксований тон (дванадцята прелюдія) тощо. З точки зору висотної організації збірку можна охарактеризувати як багатоскладову, бо тут відбуваються зміни малих циклів у різних мажорних і мінорних тональностях, зустрічаються атональні зразки, здійснюється розвиток національних ладів у поєднанні з ладами тональної музики. Технологія контрапункту робить цю різнобарвну «колекцію» чудовою та виразною. Ще раз зазначимо, що і прелюдії, і фуги у збірці вимагають безперервного виконання, що свідчить про більш високі вимоги до співвідношення цілого у контексті діалогії. Поєднання обох творів у кожному малому циклі здійснюється на засадах комплементарності. На це вказує, зокрема, їх об'єднання єдиним за походженням тематичним матеріалом. З іншого боку, третя та тринадцята діалогії є протилежностями до, наприклад, четвертої та десятої унаслідок чого виникає контраст на відстані як специфічний засіб унутрішнього зв'язку в межах усього макроциклу.

Звернемося до Прелюдії №1 *Sostenuto*, де панує хоральна образність. Музика сконцентрована, епічно зосереджена. Прелюдія, написана у тональності *h-moll* урочистими акордами, відповідає ідеї автора написати п'єсу – серйозний роздум. В акордовій послідовності композитор наслідує принципи побудови гармоній за принципом розширеного мислення П. Хіндеміта.

Початок тематизму триголосної повійної фуги розділений з прелюдією двома чвертями паузи та ферматою над тактовою рисою. Перша тема *Larhetto* починається в динаміки *f*, завдяки цьому вона сприймається як логічне

продовження прелюдії з деяким «градусом» поступового динамізму. Як і деякі інші фугі цього циклу, вона ґрунтується на фольклорній основі пісенно-декламаційного сладу, починаючи свій неквапливий розвиток у дусі епічного оповідання, при цьому вона стає більш напруженою інтонаційно за захунок збільшення відстані інтервальних ходів.

З появою у фюзі другої теми *Andante* починається нова фаза розвитку образу. Друга тема також схожа на пісню, в кінці якої ланцюжок дуже динамічних шістнадцятих нот відіграє велику роль у розвитку, що призводить до кульмінації. Другу тему супроводжує пара повільніших інтонацій запитального характеру, які з'являються на тлі розвитку теми.

У кульмінаційній точці розвитку фуги *a Tempo* до другої теми приєднується перша. Звідси обидві теми починають свій розвиток. В останньому проведенні *Allargando* теми теж приймають участь у поліфонічному розгортанні, цей розділ насичений контрапунктами, стреттними проведеннями, де нижній голос є канонем у збільшенні до середнього, а верхній використовує тематизм першої теми.

Результатом довготривалого поліфонічного розвитку стає саме заключний епізод, де перша тема проводиться у збільшенні, «басуючи» в нижньому голосі. Друга тема проводиться у верхньому голосі, а середній голос є своєрідною прогресією першої теми, виступаючи в дуеті з другою темою. В процесі розвитку саме перша тема через збільшення тривалостей і стретто набуває найбільшого динамічного розвитку, підкреслюючи монументальність та велич, яких досягає вихідний образ.

Вся фуга закінчується могутнім висококонцентрованим поєднанням голосів за рахунок додавання додаткових голосів. Таким чином, триголосна фактура ускладнюється за рахунок додаткових елементів, що призводять для заключного кадансування у вигляді акордових вертикальних побудов, тим самим створюючи драматургічну «арку» з Прелюдією.

Прелюдії і фуга № 2 *a moll.* В Прелюдії *Comodo* характерні образи глибокого філософського роздуму та особливої автентичної заукової

атмосфери, побудована на принципі колористичного зіставлення певних фонічних звукових комплексів. Композитор створює особливий багатошаровий фактурний простір, утворюючи поліфонію «вищого, узагальненого <...> плану, тобто в широкому розумінні ... поліфонію драматургічно-формотворчо-фактурну» [54, с.12].

В даному випадку тут прослідковується своєрідна діалогічність між двома пластами, що асоціюються з протилежними темброво-висотними характеристиками. Так, октавно-акордова лінія баса, що має свій самостійний розвиток, може визивати певні асоціації зі звучання великих колоколів. Інший пласт – у високому регістрі – також може сприйматися як відлуння маленьких колоколів. Якщо фактурний малюнок нижнього пласту залишається практично незмінним, то поліфонічна організація всередині верхнього пласту постійно зазнає фактурних перетворень, які визначають процес музичного розвитку, – від двоголосся, через мотиви і акорди, що утворюють певні інтонаційно-ритмічні фігури, до багатоголосої акордової фактури, що створює потужну гармонічну вертикаль, об'єднуючись із басовим проведенням. Часті зміни розміру надають музиці відчуття особливої свободи і гнучкості.

Фуга контрастує з Прелюдією за характером. Вона побудована на тематизмі, заснованому на танцювальній природі, точному ритмі та штриху. Тема і подальший матеріал фуги ґрунтується на поступовому русі ламаних інтервалів, він представляє собою яскраву, запальну, віртуозну п'єсу. Композитор переводить поліфонічний виклад в інші форми фактурної організації, не руйнуючи при цьому логіку поліфонічного мислення. Так, в кульмінації діє зваємодія між акордовими побудовами, що асоціюються зі звучанням гучних гонгів та барабанів, виступаючи смисловою аркою прелюдії. Другим елементом фактури виступають стрімкі потоки дрібних тривалостей, що «звучать тихим голосом, мов небесний вітерець, що гуде в глибоких долинах далеких гір» [168, с.15]. Ці елементи фактури разом із танцювально-підстривуючими інтонаційними елементами тематизму додає загальному характеру жартівливості. У репризі тема підводиться до її

розвитку, завершуючись яскравим фіналом.

Прелюдія та фуга № 3 побудовані на загальному для обох п'єс тематизмі, за принципом «проростання з одного зерна». При зовнішньому контрасті темпів і характеру обидві п'єси третього циклу, додекафонного субциклу – витончено-вишукана прелюдія та досить енергійна та наполеглива фуга – виростають із єдиної інтонаційно-тематичної ідеї. Маючи контрастні образні, темпові та фактурні характеристики, Прелюдія і фуга мають спільний інтонаційний мотив  $d - c - a - f - g$ , який відповідає пентановому  $d$ -юй ладу. В кожній з п'єс малого циклу цей мотив отримує своє семантичне трактування.

Таким чином, у кожній діалогії тематизм стає різними формами існування однієї й тієї самої інтонаційно-тематичної ідеї. Такий принцип побудови циклу можна порівняти із західним законом діалектики «єдність та боротьба протилежностей», або східним тлумаченням ідеї «Інь–Янь» як двоїстості побудови навколишнього світу. Глибинна спорідненість прелюдії та фуги в контексті додатково акцентується безперервністю звучання п'єс. У композиції п'єс втілено досить складний тональний план, що охоплює широке коло ладотональностей далекого ступеня спорідненості.

Прелюдія *Andantino* побудована на звукоколеристичному розвитку гармогічних побудов, які втілено своєрідною фактурною формулою – лінія октав в басу, що утворює лінію розвитку, та заповнюючі кожен октаву спадаючі фігурації. Така звукова картина, за влучним висловом Лін Хуа, викликає відчуття «тікучих нот, що схожі на прозорий водоспад, який звисає на сто футів з високої гори; далі він тече вздовж скель, обертаючись брижами, ллється в низьку долину, розливається по рівнині і зникає в неосяжній далечині. Коли вода заспокоюється, фуга вибухає радістю» [168, с.17].

Витончена фігурація з Прелюдії в оновленому вигляді постає як тема фуги, а матеріал середнього розділу прелюдії *Briosso* – тематичною основою більшості інтермедій у фузі. Якщо прелюдія яскраво демонструє колористичні можливості фортепіано на основі звучання пентатоніки, то фуга більше тяжіє до фольклорних пісенно-танцювальних інтонацій.

Початок теми фуги *Allegretto* складається з перших п'яти нот прелюдії, виконуваних правою рукою. У фугі тема побудована в такий спосіб, що у ній практично уникаються півтонові співвідношення, як і інші інтервали, не властиві пентатонним ладам. Тема фуги умовно ділиться на 2 сегменти, перший з яких демонструє розгортання пентатонного звукоряду  $d$ -юю з додатковими звуками  $e$  та  $des$ . Межею між двома сегментами стає єдиний у малосекундовий хід ( $d - des - c$ ). Цей хроматичний зрушення ставить «заслон» розвитку ініціальної у цій темі чистої пентатоніці  $i$ , одночасно, стає точкою відліку реалізації целотоновості, логіка якої визначить структурування другого сегмента серії.

Таким чином, у цій додекафонній темі стуляються у новій якості національна пентатонна модальність та принцип цілотонівості, що сформувався в умовах тональної європейської системи музичного мислення. Цей симбіоз дозволяє композиторській фантазії природно «вийти» в область додекафонії, однієї з найрадикальніших технік композиторського письма в музичному мистецтві ХХ століття.

Тема триголосної фуги, побудована настільки дивним чином, що поєднує прикмети пентатонної і целотонної систем, цілеспрямовано використовується композитором для структурування досить типової композиції. Фуга тричастинна, з чітко відмежованими розділами (експозицією, розробкою, репрізою та кодою). Цікаво, що окрім імітаційної, композитор використовує також підголоскову поліфонію. Після першого проведення теми у партії протискладення з'являються підголоскові мотиви.

Розробка включає два проведення теми у зворотньому русі (від  $f$  та від  $c$ ), композитор також використовує стретні проведення теми у прямому русі та у зверненні. Інтермедії організовані за принципом вільної комбінаторики неповторних тонів, тема та її форми – за принципом їхньої регламентованої комбінаторики. Так, наприклад, у другій інтермедії розгортання здійснюється як чотириразове проведення повного і неповного ряду, що комбінаторно варіюється. Після контрастної інтермедії з'являється тематична відповідь,

потім слідує друга інтермедія у викладі шістнадцятими нотами. Коли звучить третя інтермедія, матеріал першої інтермедії постає відображеним і становить збільшену імітацію.

За винятком розробки, щоразу, коли з'являється тема, вона приймає єдиний нисхідний характер руху. Крім того, тональне забарвлення музики стає трансформацією пентатонної ладової системи. Оскільки існує лише п'ять тональностей, і між ними немає півтонового зв'язку, ця тенденція слабка, тому за звичайних обставин перетворення одного і того ж пентатонного ладу, ймовірно, спричинить відчуття монотонності. Похідні звуки в пентатоніці виконують тільки допоміжну функцію або використовуються для надання твору додаткового емоційно-художнього забарвлення, але не можуть становити тоніку. Найчастіше застосовуються чотири додаткові («похідні») звуки: *цин-цзюе, бяннь чжи, бяннь-гун, жунь*.

У репризі поліфонічний розвиток досягає кульмінації, знаменуючи магістральну стретту, за рахунок чого фактура стає дуже щільна. Одночасне проведення тематичних ліній у різних пентанових площинах надають звучанню певної динамічності і своєрідного колориту. Твір закінчується кодою, заснованою на початковому мотиві теми в іншому, більш розлогому ритмі. Раптовий вступ теми змінює динаміку на *p*. У музичній тканині цього розділу, фрагментарно представлені постійно повторювані мотиви, засновані на нисхідному півтоновому русі, також в інших голосах прослуховуються контури пентатонік. Подібно до прощального розчерку пера в останніх тактах фуги *Allargando* звучить кадансування, засноване на розбіжних лініях, немов зупиняючи загальний рух всієї п'єси

Прелюдія і фуга **№4** написана на основі елементів додекафонного письма з опорою на тоні *C*. Предюдія *Allegro* – це захоплююча танцювальна музика з стрункою формою. У середній частині використовуються прийоми контрапункту, щоб безперервно вводити нові елементи та розвивати музику до репризи.

Фуга *Moderato* – більш лірична і сповнена вибагливих ритмічних



сполучень, що розмежовуються паузою. За твердженням Лін Хуа, в темі використана серія зі створеного композитором звукоряду<sup>9</sup> [168, с.3]. Але композитор не дотримується суворого порядку у використанні повного додекафонного ряду у тематичних побудовах. Матеріалізованою формою фуги в даному випадку виступає серія (вперше ця послідовність використана у Прелюдії), де за основу взято С у якості центрального тону. Разом з тим композитор зберігає ознаки тональності, виявляючи «прихильність» до конкретного тонального центру. Варто зазначити, що в фузі у т. 57 настає своєрідна «дзеркальна» вісь, завдяки чому вся подальша фуга утворює плавну симетричну структуру в зворотньому русі. У другій половині ми також можемо спостерігати обертання теми, що з'являється у нижньому голосі як друга тема.

В інтермедіях фуги для розвитку та упорядкування композиції Чень Мінджі розробляє музичний матеріал з кінця теми, який походить із ритмічного малюнку шістнадцятими тривалостями. Композитор замінює тут тон *es* на *e*, тон *as* на *a*, таким чином збагачуючи тональні кольори і викликаючи відчуття мінливості звукобарвистих змін. Тут переважно використовуються короткі мотиви в яких є зміни ритмічного малюнку. Метод розробки в інтермедіях відносно простий. З іншого боку, ладові процеси, що призводять до висотної нестійкості, сприяють виникненню тематичного контрасту між інтермедіями та основними розділами фуги.

Прелюдія і фуга № 5 з опорою на тон *f*. Прелюдія *Comodo* написана в дусі народного дуету «Дай Хуа Мін» («До імені квітки»). Партії правої і лівої руки утворюють діалог: у правій руці звучить питальна інтонація, після цього – у лівій проходить відповідь. Звичайно, коли ліва рука ставить свої запитання, права також відповідає. Зрештою, після черги питань та відповідей, обидва голоси співають разом. Двоголосна фуга *Animando* – це типовий канон.

<sup>9</sup> У передмові видання «13 Прелюдій і фуг» Чен Мінджі Лін Хуа надає свої коментарі і наводить дванадцять тонів, які композитор створив як власний звукоряд:  $h^1 a^1 d^2 c^2 f^1 g^1 as^1 ges^1 b^1 e^1 es^1 des^1$  [168, с.1 ]

Тридольна тема танцювального характеру з подальшим розвитком шістнадцятих тривалостей проводиться у лівій руці. Тематична відповідь у правій руці на октаву вище точно слідує канonom на протязі всієї фуги.

Прелюдія і фуга № 6 має ознаки G dur, при цьому композитор застосовує ознаки розширеної тональності, при цьому зберігаючи розстановку тонів у відповідності до пентатонного ладу. Повільний темп двоголосної Прелюдії *Lento*, побудованої за принципом імітаційної поліфонії, надає п'єсі характеру трагічного пафосного співу. Тематизм містить багато тривалостей із загостреним пунктирним ритмом, що підкреслює внутрішню емоційну напругу.

Двоголосна фуга *Allegro* – це жвава тридольна танцювальна мелодія із вибагливо змінуваним ритмом, який містить декілька різних ритмічних формул. Тема і відповідь з'являються майже разом, але між ними завжди є проміжок. Треба відзначити доволі широкий об'єм фактури, майже чотири октави, кожний раз проводячи тему в різних регістрах, додаючи контрапунктичним проведенням нового тембрового забарвлення. У другому розділі фуги тема подається в оберненні, а потім швидко повертається до прототипу, і далі аж до кінця веде розвиток до кульмінації, поданої у формі канону.

Прелюдія *Largo* з циклу № 7 заснована на стародавньому наспіві «Мелодія гонгу» («гонгдя»). Фортепіанна п'єса починається плавними і повільними розкладеними акордами, так що вся атмосфера занурює в спокій. В цій музиці ми можемо відчувати відображення стародавніх китайських естетичних ідей: єдності природи та людини (*тянь-рен-хі-йі*) (або, як різновид цієї концепції, єдність глядача та артиста (*ву-во-ру-йі*)), *йі-ксянь* (значення та зображення), *шень-юнь* (дух та чарівність). Тут можна знайти й інші елементи китайської естетики: алегоричність, стислість, стриманість, лінійний рух у фактурі.

Китайські гонги – металеві інструменти, зроблений з бронзи, що резонують. Гонги, що використовуються в оперних традиціях північного та

центрально-східного Китаю, відрізняються формою поверхні, опуклістю, виготовляються зі згладженою центральною областю для удару та відносно вузьким пояском – розмір маленького гонгу *ксяо люо* приблизно 22 см у діаметрі. Їхня відмітна акустична особливість полягає в тому, що при ударі висота звуку піднімається вгору. Часто гонги супроводжували оповідальні короткі мелодії *жинг ю*, будову якої складають музичні фігури, характерні для виконання традиційних китайських струнних: фігурації, які використовуються при грі на двострунній скрипці *жіньг ху*, а також на подібному до попереднього музичному інструменті з налаштуванням нижче *жінь ірху*, і щипковому струнному інструменті *юй цинь*. Ритм твору задається імітацією звуку пекінського гонгу, у тій самій манері, як в ансамблі струнних інструментів *жинг ю*. Середня частина – барвисті мелодії в стилі пекінської опери з низкою фіксованого тонального супроводу зі щільною фактурою. Двоголосний виклад асоціюється з театральною колоратурою зі звуковим супроводженням китайських інструментів. Паралельне розгортання двох ліній в стадії кульмінації перетворюється на діалог. Після відповіді на запитання, вона знову повертається до першої спокійної теми, неквапливої мелодії.

У фюзі *Amabile* використовується тональна розкладка з постійною зміною тонального центру: *as-es-b-f-c-g-c-e-f-b*. Композитор продовжує тему віддзеркалення на фортепіано національних традицій китайського музично-театрального мистецтва. В основі теми фуґи – стародавня мелодія «пінтан» (спогади [пінтан]). Це китайське філософське поняття, що відноситься до мислення про минуле, пригадування та порівняння; інтроспектування; звернення до пам'яті. Це процес відновлення минулого досвіду та третьої ланки пам'яті (розпізнавання, збереження, пригадування).

Таким чином, ми спостерігаємо, як речитативне оповідання китайською мовою мандарин з пекінської опери, відображене в оповідання, передане мелодією за допомогою виразних засобів фортепіано. Крім того, композитор точно зобразив звук китайського ударного інструменту за допомогою штрихів

*marcato*, акцентувань. Структура фуги – тричастинна. В розробці тематизм подається в оберненні. В репризі *Largetto* значно ущільнюється фактурна організація через стретні проведення та додавання органних пунктів, що імітують звуки великих гонгів.

Прелюдія і фуга № 8 має опору на *fis*. Прелюдія *Lento* відкривається звуковонаслідуванням колокольних дзвонів, які співставляються квінтами у різних регістрах. Характер вільного імпровізаційного вступу підкреслює монолог головного героя, який викладений у мелодії речитативного складу з перемінним розміром та дисонансними акордами. Він складається з сумних фраз, іноді стриманих, іноді високих і щедрих, але сповнених драматизму. Композитор не використовує послідовність всіх дванадцяти тонів з , склад тонів постійно змінюються.

Дотепна триголосна тема фуги *Allegro scherzando* супроводжується ритмічним протискладенням з опорних нот, що утворюють по горизонталі або вертикалі тритонові інтервали. Вони припадають на різні долі, надаючи ритмічні зміни, живі й жваві. Цей матеріал стає основою протискладень, які утворюють звукокольоровий контраст основним тематизмом фуги. В розробці композитор проводить теми в оберненні. Від початку канону в октаву поліфонічний розвиток доходить до кульмінації, де суттєво ущільнена через октавні подвоєння краніх голосів музична тканина набуває масштабного звучання.

Прелюдія і фуга № 9 з основним тоном сі-бемоль («Давня рима»). Перша фраза Прелюдії *Allegro vivace* починається з широкого акцентованого акорду на *ff*, імітуючи удари китайських гонгів та барабанів. Для створення ударних ефектів композитор використовує дисонантні інтервали та атональні висотні комбінації. Використовуючи для зображення національних традицій атональність – типово західний засіб виразності замість китайських ладів – Чень Мінджі продовжує традиції китайських композиторів Чоу Вен-чанга, Чен І, Чжоу Луна та ін. Відомо що у кінці 1980-х та у 1990-і роки Чоу Вэн-чанг розробив власне теоретичне обґрунтування системи ладів, заснованих на

гексаграмах І-Цзін та принципі рефлексії *йіджинь*.

В статті, присвяченій Чоу Вен-чангу, Ніколас Слонімський писав, що «традиційні аранжування європейських народних пісень в академічній чотириголосній гармонії несумісні з модальною природою китайської народної музики» [94, с.3]. На переконання вченого, якщо пентатонні східні мелодії гармонізувати подібним чином, виникає «така несумісність між мелодією та гармонійним оточенням, що сутність східного мелосу руйнується. Сучасний контрапункт, що тяжіє до економічності і дозволяє вільне використання дисонансу, більш глибоко відповідає негармонійній сутності східного мелосу» [там само]. Тому саме Чоу Вен-чанг, можливо, одним з перших китайських композиторів спробував застосувати саме атональний принцип звуковистної організації для сучасного відтворення національної специфіки східного мелосу та ритму.

Звукові барви та обертони, що відтворюють на фортепіано китайські гонги та барабани, атональні акордові побудови, загострені ритм, різкі стрибки, «плаваючі» звуки створюють неповторний аутентичний колорит. В середньому розділі Прелюдії подається контрапунктуючий епізод, де лінійний розвиток тематизму можна порівняти в дуетом двох акторів пекінської опери. Після цього фрагменту рух голосів знову повертається до попереднього матеріалу початкового музичного образу, пов'язаного із звучанням гонгів і барабанів.

Тема триголосної фуґи *Moderato* заснована на известной в Китає мелодії народности Мяо. Вона має три складові: це мотив ядра, допоміжний звуковий малюнок, каданс. Ці складові відіграють головну роль у розвитку музики. В експозиції використовується рух від верхніх голосів вниз. Інтермедії мають багатотспільного з матеріалом теми. В репризі утворюється своєрідний канон між темою та її обертом. тісний зв'язок між темою та її відповіддю, і швидко перетворює її на тло з розширенням теми – канон. Тут відчутне політональне накладення, де тон постійно змінюється. Такий ефект «поліфонічного накладання» віддзеркалює специфіку співу різних команд співаків, що

з'їжджаються з усіх міст на фестиваль у Лушен.

Прелюдія та fuga № 10 мають яскраво виражені національні риси. Прелюдія *Con spirito* заснована на елегантній мелодії «Е джі дяо» («гострий тон») для ансамблю китайських шовкових струнних та бамбукових духових інструментів. Такий склад – дует «шовка та бамбука» («сі джу») – гуцинь та флейта сяо – був найбільш популярним з давніх часів. Назви інструментів пов'язували із матеріалом, з якого вони були виготовлені. Дует гуциня і сяо також асоціювався в Китаї з символічним змістом: гуцинь – із Всесвітом, сяо – із медитацією, спокоєм, що надавали можливість людській душі доєднатися до нього. Таким чином, можна зробити висновок, що дует «шовка та бамбука» був своєрідним провідником до пізнання найвагомшої ідеї «єднання Неба і Людини».

Вже саме позначення темпу і характерку Прелюдії налаштовує на дуже в серйозний, майже містичний образ. Поліфонічне розгортання двох ліній, що асоціюються з тембрами китайських музичних інструментів, доволі вибагливе. Основна мета – дотримання відповідного тембру кожного голосу та їх руху в процесі розвитку.

Тема фуги *Cantando* написана у ладу *a-юй*. Цей лад переважно відповідає структурі діатонічного мінору. Композитор позначає функції тоніки і доміанти дуже обережно, надаючи темі як національний колорит, так і зберігаючи її яскраво виражене мінорне забарвлення. Тематика фуги походить із відомої жінкам і дітям чжецзянської народної пісні «Мелодія ліхтарика», яку композитор трактує як баладу, розгортаючи драматургію від ліричного висловлення до епічної величної розповіді.

В експозиції фуги зберігається прозоре поліфонічне письмо. Для більш емоційного розвитку в розробці композитор не дотримується чіткого проведення поліфонічного розвитку голосів, залучаючи елементи гомофонно-гармонічного мислення, надаючи вертикалі фактури достатньо важливу роль поруч із горизонталлю. Поліфонічна логіка фуги продовжується у репрізі фуги, надаючи обом координатам провідну роль – поліфонічна горизонталь

вже сприймається як розгортання октав та акордів, фактурна вертикаль стає неймовірно щільною, налічуючи подекуди до одинадцяти голосів. Таким чином, композитор залучає для поліфонічного розвитку даної фуги різні форми мовних одиниць – від лінійного розгортання окремих голосів до одночасного сполучення інших мовних елементів, що демонструє безпосередню взаємодію координат вертикалі та горизонталі фактури.

Прелюдія з циклу № 11 написана в *Es dur*, де простежується вплив ладу *es-гун*. Музика дотепна й яскрава, а її інтонаційний малюнок має спільні ознаки з темою фуги. Таким чином, можна констатувати, що обидві п'єси малого циклу виростають «з одного зерна». Прелюдія має тричастинну форму, де крайні розділи побудовані на прийомі *martellato*, невеличкий середній розділ є сполученням мелодії з тематизму «зерна», але подається в оберненні. В правій руці як тло подаються повторювані фігурації, які мають тридольну структуру, кожний раз ніби «не вписуючись» в загальний розмір, і сміщаючи свою початкову долю.

Елегантна та жвава триголосна фуга *Andantino* своєю темою походить з «зерна» прелюдії, однак перші три інтервальні ходи розділені паузами, після чого починається безпосереднє розгортання тематизму. В процесі поліфонічного розвитку композитор використовує фактурні фігури прелюдії, здійснюючи, таким чином, поліфонічну взаємодію елементів обох п'єс малого циклу та перекидаючи своєрідку драматургічну «арку» на завершення ділогії.

В Прелюдії *Lento* з циклу № 12 композитор виставляє при ключі п'ять бемолів, що вказує на тональність *Des dur*. Однак, «тональна орієнтація» п'єси є розширеною. Прелюдія починається з остинатного двотактового мотиву в лівій руці, що повторюється без змін сім разів. Після цього даний мотив, ніби накопичивши енергію, динамізується через збільшення регістрового об'єму та заповнення фактури шістнадцятими тривалостями. Досягнувши кульмінації, початковий мотив повертається в незмінному вигляді. В правій руці відбувається контрапунктичне проведення мотивів, близьких на інтонаційним складом. Цікавим є те, що у верхньому голосі мотив остінато повторюється в

репризі як «останнє слово», первісний мотив «остаточно» закріплюється як провідний.

Фуга *Comodo* – елегантна і весела, має ознаки ладу *des-гун*. Майже на протязі всього розвитку фуга – двоголосна. Тільки в кодї загальна тисетура підвищується на пів тона, надаючи більш напруженого звучання, далі слідує відміна всіх ключових знаків з переходом до атональності.

Прелюдія і фуга № 13 є своєрідним підсумком всього грандіозного поліфонічного макроциклу Чень Мінджі. Прелюдія *Lento* виконана у дванадцятитоновій композиційній техніці. До речі, вона є однією з перших офіційно опублікованих робіт дванадцятитонною технікою в Китаї. Композитор написав у передмові до своєї «Прелюдії та фуги»: «Щоб відповідати звичкам слухачів і поглибити враження від звукової послідовності, дванадцять тонів записуються як завершена тема, і, виконуючи її, намагайтеся уникати “тональної” мелодії» [Чень, ноти].

Серія цієї п'єси походить із перших нот дванадцяти фуг, що входять у макроцикл Чень Мінджі, що розташовані в тому ж порядку. Це свого роду медитація, яка час від часу переривається хаотичними звуковими патернами, що, ніби якісь сумніви, заплутують розум. Перехід між ними дуже вільний. Потім з'являється інша послідовність в басовому голосі.

Наступний епізод побудований на основі першого фрагменту, що імітований і повторно відображений. Далі – це її повне відображення. В кінці два елементи утворюють канон. Незважаючи на те, що прелюдія – це вільна атональна п'єса, побудована на вільному ритмі, схожа на речитатив, в якому можна знайти елементи послідовностей, що мають пентатонову природу. Їх можна співставити з ладами *f-гун*, *fis-гун*, *ges-гун*, *g-гун*, тощо.

Структура фуги *commodo* — типова тричастинна. Тема виростає із «зерна» звуковисотної послідовності середньої лінії розгортання прелюдії. В фузі вона співпадає з прелюдією за складом тонів, але має іншу ритмічну структуру. На слух в темі фуги можна відчутти пентатонову природу, що підкреслює національне забарвлення твору в цілому.



Тема фуги походить з прелюдії, за музичним матеріалом поділяється на традиційну тричастинну структуру. Використання секвенційного матеріалу у фугі є більш конкретним і має відчуття форми. Хоча вона складається з атональних рядів, вона має сильні пентатонічні властивості. Новизна теми фуги полягає в тому, що вона увібрала метод письма «дошка всередині дошки» [168, с. 8] з китайської оперної музики, що відображено в  $1/4$  долі теми фуги. Судячи із загального темпового розташування долей у темі фуги, зміна розміру  $(2/4-1/4-2/4-1/4-2/4)$  демонструє темповість традиційного національного мислення та втілення національних ідей в сучасні техніки композиції. Така періодичність змінного розміру зберігається практично протягом всього твору.

В середньому розділі і напочатку коди триголосне лінійне розгортання змінюється на більш вільний фактурний виклад. Тут з'являються низхідні секвенційні послідовності, які частково утворюють дванадцятитонову систему, закінчуючи твір вертикальним акордом, що складається з іншої послідовності. Конструкція цієї секвенції має не тільки характеристики секвенційної музики, але й пронизує елементи традиційної китайської музики, серед яких більш очевидна національна пентатоніка. Цікаво, що твори подібного роду дослідник Сунь Вей-бо визначав як ані «абсолютно атональні», ані «вільно тональні», за своїми характеристиками вони здавалися ближче за все до категорії «пантональних» [36].

Підводячи підсумок роздумів про грандіозний цикл Чень Мінджі «13 Прелюдій і фуг» для фортепіано відзначимо, що в ній втілюється багаторічний досвід китайського митця, який створив цілу «енциклопедію» національних образів і картин, втіливши їх за допомогою сучасних технік композиції. При цьому він використовує поліфонію як жанрову сферу, спосіб мислення, принцип організації музичної тканини.

Макроцикл наповнений сильним особистим життєвим досвідом Чень Мінджі: те, що ніколи не змінювалося в ньому від початку роботи на циклом у 1960-х роках до сьогодні, – це його гумор, дотепність, життєва сила та інтерес

до рідної культури. На думку А.Маслоу, «гумор, пізнання та естетика – це трансцендентні потреби людини, і лише мудрі мають такі почуття до життя»<sup>10</sup> [88]. Чистота аранжування фактур, спритне керування ритмом і несподіваний прогрес звучання в його роботах випромінюють дотепність, яку надає його оптимістичний характер. Звичайно, в альбомі є й ліричні номери, але ця лірика Ченя Мінджі споріднена з баладою, близька до китайської народної музики, і більше схожа на спосіб вираження пристрасних емоцій, які мають тривалий і затяжний характер.

Коли справа доходить до естетичних потреб, особливо заслуговує на нашу увагу ставлення Ченя Мінджі до творчих технік, які, попри опори на існуючі правила і методи їх вживання, одержують у нього індивідуальний характер їх сучасного відтворення. Тобто, незалежно від традицій чи сучасності, він ніколи не розглядає правила як непереборні існуючі стандарти. Навчаючись сучасним прийомам, Чень Мінчжі ніколи не впадає в сліпе наслідування, щоб показати, що він дуже добре володіє ними.

У збірці «13 Прелюдій і фуг» також заслуговує на увагу широке використання зміни артикуляції. У композиції мелодії часто використовується мелізматика як прийом декорування окремого тону або як складова у ладовому синтезі фрагментів. У голосоведінні цікавий ефект приносить використання в гармонії тяжінь та збільшення інтенсивності звучання за рахунок ущільнення фактурної організації, що дозволяє досягти і благозвучності, і гармонії.

І навпаки, використовуючи сучасні прийоми формулювання фраз, композитор велику увагу приділяє плавності тонів. Як ми бачимо у послідовно розглянутих творах цієї збірки, композитор при формулювання головної музичної ідеї, загалом максимально уникає додавання чи віднімання інтервалів, якщо це не перехід, інтермедія чи каденція. Коли правила техніки «пошкоджують» висоту, він без вагань «пропускає несанкціоновану» ноту, або підвищуючи її. Але якщо ми хочемо більше зрозуміти його відношення до

---

<sup>10</sup> Maslow A.H. A Theory of Human Motivation. URL: <https://psychclassics.yorku.ca/Maslow/motivation.htm> [88].

правил і приписів, то композиція, як її бачить композитор, це справжній зміст, отриманий шляхом абстрагування всіх правил. Так, з дванадцятитонові техніки Чень Мінджі взяв принцип свіжості звучання та ідею розвитку на основі виведення прототипу.

Таким чином, якщо в перших прелюдях і фугах атональна організація поліфонії підпорядковується певному основному тону, до якого музика приходить в кінці твору, то поступово тональні тяжіння все більше руйнуються практично до повного зникнення. У поєднанні з елементами давньокитайських ладів ладова характеристика стає все більш невизначеною, утворюючи нову даність, яскраво демонструючи новаторські знахідки композитора. «13 прелюдій і фуг» стали підсумком цілого періоду творчої діяльності Чень Мінджі. Оновлюючи старі поліфонічні традиції, китайський митець створив оригінальний за виразовими засобами поліфонічний цикл, у якому знайшла концентрований вираз властива композитору тенденція до лаконічності та відточеності музичної мови.

### *2.2.3. Китайський «Добре темперований клавір» у трактуванні Ло Чжунчжуна та Ван Лісаня*

«П'ять прелюдій та фуг» Ло Чжунчжуна створювався протягом 1960-1980 років. Такий довгий проміжок часу пояснюється перервою над роботою в роки Культурної революції 1966–1977 років. Тому цикл Прелюдій і фуг на основі всіх пентатонних ладів, розпочатий 1960 року, міг бути завершений тільки після того, як композиторам дозволили створювати музику в західноєвропейських жанрах та використовувати сучасні техніки композицій.

Поліфонічний цикл Ло Чжунчжуна можна віднести до непрограмних (№2 та 5), або частково програмних (№1, 3, 4) поліфонічних творів, оскільки в трьох згаданих малих циклах композитор зазначає назву тільки в дужках. Наслідуючи європейську традицію великомасштабного твору, композитор обрав в якості провідного інтегруючого фактору пентатонову ладову основу

музичної мови.

П'ять поліфонічних циклів цього фортепіанного опусу побудовані таким чином:

1. Прелюдія та fuga на основі ладу гун – *In Gong Mode (Trumpet)*;
2. Прелюдія та fuga на основі ладу шан – *In Shang Mode*;
3. Прелюдія і fuga на основі ладу цзюе – *In Jue Mode (Chanty)*;
4. Прелюдія та fuga на основі ладу чжі – *In Zhi Mode (Folk Song)*;
5. Прелюдія і fuga на основі ладу юй – *In Yu Mode*.

Очевидним є задум композитора – охопити увагою всі п'ять пентатонних ладів, присвятивши кожному з них особливу поліфонічну діалогію у рамках багаточастинного циклічного цілого. Кожен із малих циклів досить замкнутий і може виконуватися як самостійний музичний твір у концертній програмі.

Відсутність конкретної програмної основи не виключає для композитора можливостей образно-семантичної концентрації іншого роду. Кожен поліфонічний цикл різнобічно розкриває потенціал певного пентатонного ладу, його глибинно-національну інтонаційність, що накопичується століттями, китайської пісенності та традиційного інструментального музикування. При цьому обраний лад не є педантично витримуваним законом організації музичної тканини поліфонічного циклу. Навпаки, у багатьох п'єсах збірки заявлений лад є своєрідною «точкою відліку», імпульсом динамічних ладотональних перетворень.

У *Прелюдії Allegro c-гун*, що в дужках позначається автором як «Труба», притягує і захоплює майстерна звуковою грою закличної інтонації у різних ладах пентатонної природи, що перегукуються у різних регістрах, утворюючи безперервну музичну тканину. Чітка ритмоформула також визиває асоціації з маршовим дробом барабану. Множинні проведення її протягом п'єси надають звучанню енергійного мужнього характеру. Вільно-імпровізаційний розвиток у *Прелюдії* спрямований на поступовий відхід від пентатоніки *c-гун* до *f-гун* та *as-юй*. Поворотною точкою цього процесу стає перехід *ais-цзюе* в *в-юй*, від

якого починається зворотний шлях до основної ладотональності *c-гун* у кодї.

Модуляції зміни пентатонного ладу відбуваються без зміни звукоряду, або через зміщення певного фактурного мотиву, або за рахунок внутрішнього перетворення структури пентатонного ладу, без зміни його висотного положення. Очевидність модуляції тут підкреслюється і фактурно-тембровими засобами, такими, як варійований повтор висхідного гамоподібного сегмента. Застосовуються також різновиди ракохода як поворотної імітації. Ракохідних побудов у п'єсі кілька, переважно на етапах переходів-зв'язок між розділами.

Загалом звучання Прелюдії викликає асоціації з барочними інструментальними токатними творами, наприклад, для духових інструментів. Однак можна припускати, що образний задум п'єси підказаний традиційною для китайського мистецтва символікою ансамблевого музикування китйських труб. Національний колорит цієї п'єси досягається також пентатонно-ладовою специфікою мелодійного матеріалу, а також схожістю фактури цієї п'єси з прийомами гри на духових китайських інструментах.

У двоголосній *Фузі Allegro* тематизм і структура мініатюрні. Тема становить чотири такти та сприймається як заклична ритмічна формула у ладі *c-гун* з поступовим додатковим залученням ритмічних сегментів. Вона синкопічно поєднується з протискладенням, що прорджує ті ж самі інтонаційні та образні характеристики своїм танцювальним рельєфом. Тема та протискладення в експозиції даються у контрапункті, що призводить до їх одночасного викладення у стретті.

У ладотональному плані композитор винахідливо повторює логіку Прелюдії: від пентатоніки *c-гун* розвиток проходить довгий ряд пентатонічних ладів з поступовим додаванням дієзів і досягає максимуму в *cis-гун*, після чого починається зворотний хід по ладам назад. Постійне сполучення утриманого протискладання та теми-ритму в умовах масштабної розробки призвели до використання вертикально-рухомого контрапункту. Їх початкове поєднання багаторазово перетворюється на основі вертикально-рухомого контрапункту

октави. Також є проведення подвійно рухомого і частково-зворотнього контрапункту.

Таким чином, внутрішня єдність Прелюдії та фуги *c-гун* досягається завдяки організації музичної горизонталі та вертикалі майже виключно пентатонною модальною ладовою системою. Основний лад є темою і формотворчим фактором, що впливає й на весь інший тематизм, аж до репризи та коди. Модуляції мають значення звукозображальності, оскільки таким чином тематичний матеріал представлений з точки зору звукової барви самого ладу.

**Прелюдія та fuga** на основі ладу *d-шан – In Shang Mode* – мініатюрна лірична замальовка, проникнута «пастельними тонами» пентатонного ладу. Двоголосна Прелюдія *Moderato* заснована на мотивах, що обігрують типові пентатонні ходи, спіставляючи їх у різних звуковисотних площинах. Двоголосна fuga *Moderato* продовжує прелюдію в образному, ладовому, і, навіть, в темповому плані. Тема фуги побудована на мотивах прелюдії. В цілому, п'єса витримана в одному емоційному стані, кульмінація розгортається у розробці, після цього динаміка поступово сходить до найтихішого звучання.

**Прелюдія та fuga** на основі ладу *e-цзюе – In Jue Mode (Chanty)* – отримала додаткову назву хорової матроської пісні. Тому можна пов'язати цей малий цикл із образом моря та людьми, що плывуть і співають. Прелюдія *Allegro* побудована на низхідних фігураціях, що навіть зорозво нагадують водну хвилю. Основним виразовим засобом є звукоколеристичне забарвлення і динаміка, яка «вибудовує» звукову драматургію п'єси.

З іншого боку, лірико-пасторальний характер прелюдії можна порівняти з імпровізаціями флейтового награву. Тому тут головує суто мелодичне начало, що дозволяє говорити про гомофонно-гармонічний склад фактури. Свобода висловлювання мелодії підкреслюється ритмічною гнучкістю соло мелодії, різноманіттям її мотивів, що не повторюють одне одного. Все підпорядковане ідеї безперервного зростання та оновлення: і ритм, і

мелодичний рельєф, і акордово-гармонічна підтримка. Солююча «флейтова» мелодія хвилеподібна. Кожна її нова хвиля масштабніша за попередню, кульмінації хвиль знаходяться точно в центрі, що надає особливої внутрішньої гармонії цій чудовій інструментальній кантилені. Розмір 6/8 характерний для пасторальної тематики. Композиція Прелюдії тричастинна, проте крайні розділи невеликі і швидше нагадують обрамлення до центрального розділу, який має основну драматургічну функцію.

Тема двоголоснонь фуги *Allegretto* побудована на матроській пісні ліричного характеру. Експозиція традиційна для простої триголосної фуги. Проведення теми та її відповіді, як і перша інтермедія, поступово готують розробку до активних модуляцій у бік дієзних строїв. Початком розробки стає проведення теми в тональностях *cis*-юй та *gis*-юй/цзюе. Далі слідує наймасштабніша інтермедія у фузі, яка повертає процес розвитку у бік бемольних ладів. Вся доволі розгорнута розробка побудована на лінійному розгортанні інтермедій, що більшою чи меншою мірою побудовані на ритмах, заданих темою та інтонаційними формулами протискладення. Інтермедії – масштабні та змістовні, деякі з них у багато разів перевершують чотиритактну тему за тривалістю. До повторюваних нот в розробці додаються прикраси – ще дві прохідні ноти, що нагадують звуковий прийом гри на китайських духових інструментах.

Подальший розвиток Фуги в розробці підпорядкований структурній логіці чергування масштабної інтермедії і парного проведення теми. Завершує розробку проведення варіанту теми у збільшенні в басу, що водночас створює підготовку до репризи. У репризі композитор використовує прийом стретти для заключного проведення теми та утриманого протискладання. Кода побудована на інтонаціях протискладення.

**Прелюдія та fuga** на основі ладу *g-чжі* – *In Zhi Mode (Folk Song)* – малий поліфонічний цикл, в якому п'єси пов'язані між собою за принципом розмаїття. Ладотональною основою структурованих тем циклу виступає лад *g-чжі*. Він визначає вихідний тематичний комплекс та заключну фазу Прелюдії

*Andante*. Незважаючи на заявлену в дужках назву «Фольклорна пісня», остання все ж має відношення до фуги.

Прелюдії властивий імпровізаційний характер розгортання, що віддалено нагадує повільні п'єси типу інтродукції або вступу у багаточастинних інструментальних сонатних, сюїтних, концертних композиціях митців епохи бароко. За багатьма ознаками п'єса багата звуконаслідувальними ефектами, що можна порівняти з дзвоном колоколів різних розмірів. Фактура, виписана на трьох нотних станах, надзвичайно багата в темброво-регістровому плані, оскільки вона поєднує чотири лінії, що мають власний інтонаційний тематичний розвиток.

У партії правої руки стабільно витримується однотактова формула типу розкладеного паралельними інтервалами акорда. Цей фактурний шар стає конструктивною основою всієї музичної тканини, оскільки інтонаційно-тематична «оповідь» доручена партії лівої руки, яка виконує три інші фактурні лінії. У процесі розвитку виникають яскраві поліладові поєднання, що своєрідно звучать, коли на тлі остинато в *g*-чжі виразні каденційні фрази окреслюють інші ладотональності: *b*-юй, *as*-шан, *f*-цзюе, *d*-цзюе.

Фуга двоголосна, суворо витримана в барокових традиціях. Вона має тричастинну будову, де всі розділи масштабно майже дорівнюють один одному. Утримане протискладення постійно супроводжує тему і рельєфно відтіняє стриманий, майже епічний її характер своєю рухливою ритмікою, майстерно вибудовані інтермедії сприймаються як виразний «діалог». У репризі та коді є повернення головного ладу, але процес розвитку триває через тематичне проведення у вигляді стретти. У Фузі примітними є моменти ладових змін, а також загальний звуковисотний план п'єси.

Завершує поліфонічний макроцикл *Прелюдія і фуга* на основі ладу *a*-юй – *In Yu Mode*. Однак більшою мірою цей лад виявляється в тематизмі та висотному плані фуги, «у той час як вихідний тематичний комплекс і ладогармонійний мову Прелюдії дають підстави вважати *a*-юй лише потенційною, шуканою зоною динамічного ладотонального плану п'єси» [36,



с. 71].

Протягом першого розділу стрімкої Прелюдії *Allegro molto* відтворюється зіткнення двох образно-тематичних комплексів: рішучого, мужньо-вольового та лірично-забарвленого, співучого. Їхнє співвідношення нагадує логіку протиставлення головної та побічної тем у сонатній формі. Конфліктність особливо відчутна у заключній побудові, що резюмує перший образний план. Другий розділ прелюдії повторює низку подій, проте конфлікт не знаходить реального подолання. Таким чином, упродовж Прелюдії лад *a*-юй реально постає лише у звучанні заключного акорду.

Навпаки, тема Фуги *Allegro* відразу ж рельєфно заявляє про лад *a*-юй – рішуче, енергійно, після чого ця ладотональність закріплюється тональною відповіддю, лише на його заключному етапі модулюючи в лад *e*-юй. Як і в першому циклі, Фуга тут двоголосна, тема дуже лаконічна, тому її розгортання дещо продовжується на подальший матеріал.

У розробці відбуваються різні поліфонічні перетворення теми, вона концентрується в межах віддаленого ладу *g*-юй, створюючи звуковисотну контрастну зону розвитку по відношенню до експозиції та репризи, де панує *a*-юй. Важливу роль у структурі Фуги відіграє інтермедія, яка впливає на токатно-діалогічний характер музичного матеріалу всієї п'єси. Функція репризи надана стреттному проведенню теми в контрапункті з утриманим протискладанням. Чотирьохтактна кода заснована на матеріалі утриманого протискладання, поза включення інтонацій теми фуги.

Таким чином, кожна прелюдія і фуга демонструє обертання пентатонного ладу до білим клавішам. Задум композитора щодо втілення в контексті всієї поліфонічної збірки світу всіх пентаноних тональностей відкриває різноманітне трактування кожного малого циклу – своєрідну символіку, єдність образів або їх контраст: «Для свідомості слухача відкривається широкий асоціативний ряд образних та смислових опозицій: інь та янь, пастораль та військовий марш, флейта та барабан» [36, с. 75].

Часовий проміжк, що умовно поділяє Поліфонічний цикл Ло

Чжунчжуна на дві частини. Перші дві Прелюдії і фуги – найбільш прості за своєю формою і образним змістом, репрезентують часи «комуністичної епохи». Своєрідним «водорозділом» циклу виступає третя прелюдія фуга – її пасторальний настрій повертає образний склад до «первинних» та найдавніших національних філософсько-світоглядних констант. Найбільш складними за музичною мовою є останні дві Прелюдії і фуги, що вимагають від виконавця тонкого детального відчуття поліфонічної фактури, вміння втілити особливу темброво-реєстрову атмосферу тканини, що звучить.

Таким чином, друга половина збірки включає поліфонічні твори, що вимагають від музиканта-виконавця досить міцної та різнобічної підготовки. Враховуючи технічні складності у ряді п'єс, високі темпи прелюдій і фуг, темброво-реєстрову різноманітність поліфонічної тканини, а також інструментальні прообрази тематизму, загальну масштабність кожного поліфонічного циклу, можна припускати, що вона адресована виконавцю, який вже має досвід концертно-виконавчої діяльності та перебуває на підступах до вищого рівня виконавської майстерності.

У 1982 році **Ван Лісань** створив «*Ташанську сюїту*», що складається з п'яти «Прелюдій і фуг». Цей поліфонічний цикл належить до найбільш відомих та високохудожніх творів композитора, він був оцінений Першою премією на Художньому конкурсі літератури та мистецтв провінції Хейлунцзян. У цьому творі були представлені всі лади пентатоніки, інші «ознаки національної своєрідності трактування жанру, найважливішими показниками якого є: програмний тип поліфонічного твору; конкретність образно-семантичного складу (як проекція принципу театроцентризму на галузь музичного мислення); національна виявленість тематизму (завдяки пентатонно-ладовій основі інтонаційності)» [35, с.6].

Поетичною першоосновою сюїти став давній вірш китайського філософа, астронома, поета та історика Жао Йонга (1011-1077). У вірші говориться, що каміння з інших пагорбів могли використовуватися як шліфувальне каміння для полірування нефриту – природного мінералу –

«каміння життя», що високо цінується китайцями. У своєму творі Ван Лішань порівнює західну музичну традицію з камінням з інших пагорбів, які можуть використовуватися для збагачення – огранювання китайських творів.

Тому п'ятичастинна фортепіанна сюїта Ван Лісаня має ще одну назву – «Інший Пагорб» і є найяскравішим підтвердженням безмежних можливостей інтеграції різних видів мистецтв. Сюїта Ван Лісаня стала знаковим твором композитора, написаним у стилі «Нової хвилі» – тенденції у сфері композиції, що з'явилася в Китаї 1977 року, одразу після закінчення Культурної революції. Твір набув широкої популярності завдяки новим ідеям, застосованим композитором у китайській фортепіанній музиці, таким як синкретизм та мультикультурна спрямованість.

У «Ташанській сюїті» можна спостерігати рідкісне поєднання музичної програмності, національного колориту та сучасних технік композиції. У всіх п'яти прелюдях та фугах композитор використовує пентатонний лад народності китайської провінції Ханьшуй, кожен малий цикл доповнений текстовою передмовою, де даються пояснення для кращого розуміння музики. Кожна з п'яти прелюдій та фуг має назву та поетичну преамбулу, прелюдія та fuga кожного циклу виконуються *attaca*, без традиційного розриву:

1. Прелюдія та fuga у *fis*-шан: «Каліграфія та цинь» (пентатоніка *e*);
2. Прелюдія і fuga в *a*-юй: «Геометричний візерунок» (пентатоніка *c*);
3. Прелюдія і fuga в *as*-чжі: «Пісня Землі» (пентатоніка *des*);
4. Прелюдія і fuga в *g*-цзюе: «Народна іграшка» (пентатоніка *es*);
5. Прелюдія і fuga в *f*-гун: «Гірське село» (пентатоніка *f*).

Дослідник Бай Е порівнює даний цикл Прелюдій і фуг, що охоплює всі різновиди пентатоніки, з «Добре темперованим клавіром» Й.С.Баха: «Подібно до того, як великий Й.С.Бах охопив усю систему мажорних і мінорних тональностей, Ван Лісань задумав втілити у тій формі “малого циклу” специфічну систему китайських пентатонних ладів. Орієнтація на національні засади організації музичної звуковисотності, звернення до національного мелосу, фактурно-тембрових та виконавських інструментальних прийомів,

властиве фольклору різних регіонів країни почуття музичного часу, принципи формоутворення не перешкоджали асиміляції складної поліфонічної форми» [64, с.141].

У передмові до першої Прелюдії та фуги автор пише: «Прелюдія “Чистописання” використовує нотний запис, як полотно, і каліграф пише по ньому, то ледве торкаючись, затамувавши подих, то з збудженням і силою, схвильовано стежачи за створюваними ним фігурами змій» [99, с. 23]. Прелюдія *Capriccioso* навіть вже своїм фактурним малюнком доводить вибагливість ліній музичної тканини. «Звуки цинь» – триголосна fuga *Pensieroso*, її тема викладається у двооктавному подвоєнні, наслідуючи звуки гуцінь; супроводжуючі частини мають небачені перетворення, подібні до млявих звуків цинь.

Друга Прелюдія і fuga, «Геометричний візерунок» більш узагальнена за змістом, але іноді крізь її абстрактність проступають картини безмежних просторів Хунані. Синкопований ритм та інтонаційний склад тематизму Прелюдії *Chiaroscuro* нагадують народний мотив Хуагу («Квітка і барабан»). Музика використовує множинні модуляції, подібно до малюнку, що постійно змінюється. Fuga *Grottesco ma espressivo* починається здалеку у гротескному трактуванні.

Третя Прелюдія та fuga «Пісня Землі», написана з великим почуттям і сповнена глибини – найулюбленіша у композитора. Прелюдія *Tragico* починається довгим акордом з нижнього краю клавіатури, з позначкою *pp*, наче терпляча Земля співає пісню низьким голосом. Ліва рука неодноразово грає встановлені низхідні тони, можливо, уособлюючи коріння, глибоко закріплені в землі. Ритм містить звуки народної пісні із провінції Ксябей. Далі слідує подвійна fuga.

У «Народній іграшці» передається особливий рух, що створює місцевим звуковим колоритом. Прелюдія *Umoristico* побудована на паралельному русі шістнадцятих тривалостей, повторюваних нотах, що закінчуються кластерами. Такий прийом викликає асоціації зі звуками, що «вимовляє»

лялька, коли її рухають, та з безліччю різних інших іграшок, які створюють дитячий фантастичний світ. Фуга побудована також на «лялькових» звуках, її звуки розмежовані паузами, але поєднуючою ланкою виступає дуже чіткий ритм. В процесі розвитку композитор суттєво ущільнює фактурну організацію, вводячи октави та акорди. В кодї поліфонічне розгортання горизонталі віддає свої «функції» вертикальним дисонантним акордовим побудовам, що виконують певну колористичну «місію» фантастичного перетворення іграшок та їх роль в житті дитини.

Завершує цикл Прелюдія і фуга «Гірське село», де використані мелодії та ритми південно-західних малих народностей Китаю, зокрема, народності Йі. Прелюдія *Maestoso* відкривається величними акордами, що асоціюються з ритуальною ходою. Наступний епізод *Brioso* – ритуальний танок, побудований на русі паралельних інтервалів, що доходить до кульмінації, «скочуючись» вниз як глісандо. Перехід *Argentino*, що викладається трьома паралельними голосами, передує віртуозній фузі, яка заснована на танцювальних ритмах народних мотивів народності Йі. В цій радісній п'єсі, що несе енергію танцю, ми також відчуваємо тембри традиційних китайських інструментів.

Таким чином, важко переоцінити важливість появи в китайській музиці «Ташанської сюїти» Ван Лісяня. За словами Бай Є, «об'єднані в одне ціле п'ять Прелюдій і фуг набувають значення свого роду художньо-естетичного маніфесту, переростаючи значення творчого експерименту, і можуть бути яскравим зразком інтеграційних процесів у китайській музиці останньої третини ХХ століття» [64, с. 141-142].

#### 2.2.4. Прелюдії та фуги Дін Шаньде в динаміці людських емоцій та переживань

Неоціненний внесок у формування фуґи і фуґованих форм у китайській композиторській практиці належить Дін Шаньде, якого можна вважати одним з корифеїв творчості для фортепіано. У його поліфонічних творах виявилися

окремі елементи, що отримали розвиток надалі і позначилися на тематизмі фуг, на формі цілого; вони виходили зі специфічності методів розвитку матеріалу, властивих китайської народної пісенності, складу її мелосу.

Яскравим проявом поліфонічного мислення Дін Шаньде (Ding Shande) став його фортепіанний цикл Чотири прелюдії та фуги ор. 29 (1988). Звернувшись до бахівської побудови циклу Прелюдія і fuga, композитор продовжив характерний для німецького генія поліфонічний тип музичного мислення, прагнучи представити слухачеві «лабораторію» своєї творчої думки. Деякі дослідники вбачають також тісний зв'язок цього циклу з творами П. Хіндемита, А. Онеггера, С. Прокоф'єва, вказуючи на ладове взаємопроникнення мажору і мінору, багатоскладність тональності, принцип зв'язку прелюдій і фуг через заключний тон [42, с. 21], рух паралельними септакордами, нонакордами [2, с. 65].

Дін Шаньде творчо розвинув традиційні риси класичної поліфонії з урахуванням стильових особливостей китайської народної музики. Видатний китайський композитор ввів у поліфонічні твори суттєво нові формотворчі якості, пов'язані з розвитком закономірностей традиційного національного музичного мистецтва. На основі фуги композитору вперше вдалося створити поліфонічну форму, що яскраво і органічно втілює національну специфіку. Художній сплав класичної поліфонії та споконвічно національного мистецтва став основою стильового синтезу в поліфонічних творах Дін Шаньде та зумовив національну специфіку поліфонічної форми.

Фуга у творчості Дін Шаньде – завжди новаторський пошук. Безсумнівно, на китайського митця вплинули такі видатні постаті європейської композиції ХХ століття, як А.Шенберг, Д.Мійо, К.Дебюссі, П. Булез та ін. Але, базуючись на знанні дванадцатитонової системи музичної композиції саме для цього жанру, Дін Шаньде «збудував» власну звуковисотну систему, засновану на пентатоновому ладі [156, с. 96], так звану оригінальну «музичну систему Діна» (вираз Тан Сяобо).

Система композиції – за виразом Тун Чжунляна, «комплементарна

комбінація дванадцяти тонів» [156], яку Дін Шаньде розробив для власних композиторських потреб, хоча і заснована на дванадцяти напівтонах, але зберігає національні особливості завдяки поєднанню звукорядів: *c-гун – e-гун – es-гун – e-гун – c-гун – a-гун – as-гун*. Таким чином, серії дванадцятитонові системи, утвореної Дін Шаньде формуються на основі пентатоніки (найчастіше у комбінації *c-гун – a-гун – as-гун*), де вільно використовуються нетональні внутрішні зв'язки між трьома доповнювальними гун системами.

Сміливим новаторством композитора стала відмова від об'єднання однією тональністю малого циклу «Прелюдія та fuga». На думку дослідниці У На, «незвичайна ладова система прелюдій та фуг Дін Шаньде нагадує ладове взаємопроникнення мажоро-мінору у П. Хіндеміта, багатоскладовість його тональності – послідовно витриманий у Дін Шаньде принцип зв'язку прелюдій та фуг через завершальний тон, який стає або вихідним звуком наступної композиції, або її центральним тоном, подібний до зв'язку інтерлюдій і фуг, а також фуг і подальших інтерлюдій у Хіндеміту» [42, с.21].

Попри відмінність тональностей у структурі циклу Прелюдії та фуги, кожна з них становить відносно самостійну частину поліфонічної діалогії. Подібна композиційна схема загалом зберігається у всіх чотирьох прелюдіях та фугах Дін Шаньде. Крім цього, композитор забезпечує кожному п'єсу програмою. Таким чином, він посилює принцип образно-драматургічного розгортання всередині міні-циклу. Програмні назви свідчать про те, що композитора цікавив світ людських емоцій та переживань. Музикант поєднує Прелюдію і фугу за принципом контрастних зіставлень емоційних станів: Роздум – Захоплення (№1); Сум – Радість (№2); Радісні стрибки – Навздогін (№3); Схвильованість – Наснага (№4). Дана послідовність вимальовує єдину драматургічну лінію за принципом «від морока до світла», в якій чітко простежується динамізація емоційного стану герою.

До такого ж висновку приходять У На, відзначаючи, що ідея протиставлення «частин субциклів, а також ідея зв'язку фуг та наступних прелюдій, послідовно здійснена в циклі Дін Шаньде» [там само]. Дослідниця

також виявляє тісні зв'язки циклу Дін Шаньде з «Ludus tonalis» П. Хіндеміта. На аналогію з музикою видатного німецького поліфоніста вказує і «застосування модуляційного принципу побудови прелюдій і фуг, що проявляється у Дін Шаньде в зміні центрального тону, а також у способі модулювання (зміни центрального тону) через транспонування великих фрагментів форми» [там само].

Дослідник Сунь Вей-бо стверджує, що в прелюдях «композитор використовує широкий спектр поліфонічних прийомів викладу та розвитку тематизму, <...> фуги в цьому поліфонічному творі мініатюрні і за задумом, і за виконанням. У ряді п'єс (що позначаються композитором як фуги) є фугетта («Захоплення»), 2 фугато («Радість», «Навздогін»), і лише заключна п'єса всього циклу («Наснага») найбільше концентрує в собі ознаки двоголосної фуги, оскільки в ній представлена і експозиційна, і розробно-репризна частина з невеликою кодовою побудовою» [36, с.78].

Кожна п'єса малого циклу відбиває певний емоційний настрій. Так, Прелюдія № 1 «Роздум» налаштовує на споглядальність. Композитор використовує імітаційну техніку, вертикально-рухливий контрапункт в октаву. П'єса написана в досить повільному темпі, тому прийоми імітаційного розвитку сприяють тут відтворенню атмосфери спокійного діалогу людини, що замислилася. У цілому п'єса нагадує інвенцію, де постійно варіюються інтонаційні характеристики тематизму та зберігається ритмічний малюнок, що є основним елементом імітації.

З аналізу звукоряду бачимо, що тоновий ряд майже кожного такту всієї п'єси змінюється, а це означає, що інтервальні функції відрізняються. Ця п'єса також має більшу структурну напругу, як і інші дванадцять тактів музичного твору. При створенні сучасних дванадцятитонових музичних творів, на додаток до використання композитором повторюваних ритмічних моделей для індивідуальних потреб обробки, композитори, зазвичай, уникають постійного використання одного і того ж ритмічного малюнка в сусідніх тактах, але композитор, навпаки, посилює таким чином подібний ритм. За таких умов



ритм приймає на себе провідну функцію розвитку теми та всієї музики, робить ритм важливим для внутрішньої єдності усієї п'єси.

Фуга № 1 – «Захоплення» – побудована на ритмоінтонаціях народного танцю, має чітку пентатонну основу та складається з двох розділів, перший з яких є типовою експозицією 2-х голосної фуґи з одним додатковим проведенням теми. Контрапунктом до двох останніх проведень теми слугує утримане протискладення. Далі замість розробкової частини слідує середина на новому матеріалі. Цей розділ спочатку сприймається як інтермедія, проте його «масштабність у рамках цілого, а також глибина цезури перед репризою змушують трактувати цю форму як тричастинну, де тільки крайні частини є експозицією та репризно-ковою частиною фуґи» [36, с. 79]. Реприза тут є тематичною, оскільки в основній ладотональності тема в репризі не представлена зовсім.

Образна сфера в Прелюді та фузі № 2 – гостро полярна. Прелюдія № 2 «Сум» побудована на елементах скорботних народних пісень, де мелодія ніби переривається схлипуваннями. П'єса вільно втілює композиційні закономірності фуґи, з досить типізованою експозицією та вільно трактованою репризно-ковою частиною. У композиції можна знайти утримане протискладення, інтермедії, кодову побудову, варіантні форми теми.

Фуга № 2 «Радість» написана на основі давньокитайського ладу *f*-чжі, що надають темі фуґи характерного ладового забарвлення та стійкості. Вона дуже своєрідна у композиційному відношенні. Тема викладається у верхньому голосі, має характерні риси класичної поліфонічної теми з ознаками ядра та розгортання. Їй притаманний рухливий енергійний характер. Після викладу теми відбувається не відповідь, а її повторення в іншому голосі, в контрапункті з утриманим протискладенням. Подальший розвиток у п'єсі будується за принципом чергування розгорнутих інтермедій та проведення теми в умовах гомофонії та ладотональностей, що рухаються по хроматизму вниз. Кода є зв'язкою-переходом до наступної п'єси.

Прелюдія № 3 «Радісні стрибки» повною мірою відображає назву п'єси.

Вона побудована на змінному парному русі восьмих у кожній руці. Швидкий темп *Vivace* наголошує на стрімкості руху. Композитор звертається до можливостей комбінаторики, структуруючи експозицію та репризу простої тричастинної форми за законами вертикально-рухомого контрапункту в октаву.

У фузі № 3, яка називається «Навздогін», використаний давньокитайський лад *в-чжі*. Це – одна з найкоротших композицій в опусі, 25 тактів. Форма структурується як три парних проведення теми (в октаву) в тональностях по квінтам. Дані особливості проведення теми «дозволяють вбачати в композиції п'єси ознаки експозиції так званої октавної фуги» [цит. за 36, с. 80]. Кожна фаза відокремлена від попередньої утриманою інтермедією, що також спирається на тоніко-домінантові відносини. Вся п'єса підпорядкована логіці «розімкнутого» ладотонального плану: *в-гун -f-юй/гун -с-юй/гун* [там само].

Прелюдія № 4 «Схвильованість» побудована на танцювальних ритмах та поліфонічному поєднанні остинатного руху квінтових інтонацій у лівій руці з імітаціями награша китайської народної бамбукової флейти – у правій. Композиція має вільну форму. Спочатку вона структурується як цикл варіацій, де темою є шеститактна побудова. У процесі розгортання варіаційного ряду відбувається якісна зміна самих принципів варіювання. Це особливо помітно у репризній частині п'єси, де основний тематичний комплекс перетворюється у всіх своїх складових.

Фуґа №4 «Наснага» продовжує та розвиває образний склад прелюдії. Новаторство цієї фуґи виявилось насамперед у тому, що вже у темі немає єдиної тональної структури. У перших двох тактах вона викладається у *с-гун*, далі модулює в тональність *а-гун* і, нарешті, – у *fis-юй*. Як результат маємо дуже вибагливий тональний план теми: *с-гун – а-гун – fis-юй*.

Можна констатувати, що кожному конкретному випадку композитор підходить до трактування прелюдії творчо, з точки зору тієї драматургічної функції, яка покладена на неї у цьому творі. Необхідно відзначити, що

прелюдія у Дін Шаньде становить найважливішу ланку в музично-драматургійному оповіданні поліфонічного міні-циклу, саме в прелюдії зосереджений суб'єктивний фактор. Більш того, вона зосереджує найважливіші риси авторської концепції. У фугах композитор сміливо використовує старовинні китайські лади, у його невеликих за розміром фугах є зразком відродження композитором структури класичної поліфонічної форми, збагаченої елементами ладотональної системи китайської і народної музики. Тим самим завдання фуги для Дін Шаньде – не лише у поєднанні національного з класичною поліфонічною формою, а й у впровадженні нової техніки композиторського письма.

На формування стилю китайського композитора особливий вплив справила творчість великого поліфоніста Й.С.Баха. Національне коріння поліфонічного стилю Дін Шаньде замикається з заломленням характерних тенденцій сучасної музики, зокрема лінеарності оркестрового мислення, у тому чи іншою мірою властивої більшості найбільших композиторів ХХ століття.

Особливо добре і багатогранно розвинені у Дін Шаньде полімелодійні тенденції, пов'язані не лише з творчим освоєнням традицій минулого, а й із традиціями китайського народного музикування. Внаслідок цього виникає складний звуковисотний комплекс з елементами традиційної ладової системи юнь-гун-дяо, яка існує в Китаї протягом багатьох століть і не втратила свого значення у ХХ столітті.

#### *2.2.5. Національне усвідомлення фуги у класичній моделі фортепіанного поліфонічного циклу Лін Хуа*

Музична мова композитора Лін Хуа, з одного боку, продовжує традиції вітчизняної та світової музичної класики, а з іншого — має свої оригінальні риси, властиві лише індивідуальному стилю автора. Поліфонія для Лін Хуа так само органічна, як і гомофонія. Поліфонічні форми — особливо фуговані,

канонічні та остинатні — займають у її творчості таке ж місце, як гомофонічні. Про це свідчать її фортепіанні твори – «Імпровізація Shou che», «Багатий урожай», «Ліричні вірші», «Каприччіо» для фортепіано з оркестром, віолончельні твори, музика для народного оркестру, два балети.

Лін Хуа є автором трьох фортепіанних поліфонічних циклів, які він створив в протязом 1980-х –90-х років. Кожен з циклів в основі має фугу. Композитор висловив своє ставлення до тональної організації музики, в області якої не раз виникали нові складні експериментальні системи, наголосивши на значущості та життєздатності тонального чинника. Тим самим Лін Хуа узагальнив свій особистий творчий досвід та досвід композиторської практики ХХ століття. У творчості багатьох композиторів-поліфоністів квінтесенцією їх стилю є цикл на основі фуги. Створення такого роду творів – це доказ невичерпності можливостей фуги, а й доказ певного звукового ладу, канонічних умов письма певної епохи.

**Прелюдія та фуга D dur** (1989) – доволі масштабний малий поліфонічний цикл. Прелюдія *Largo* малює потужними звуковими мазками величну святкову картину. Зв'язок музичної мови з китайською народною мелодикою характеризується багат шаровістю фактури, насиченістю мелодики різними прикрасами та різноманітними типовими інтонаціями китайського народного мелосу.

Триголосна фуга *Andantino* продовжує образний стрій прелюдії. Тема написана в стилі народної пісні широкого дихання. Величезне значення у пізнанні сутності мелодичного процесу мають ладові закономірності, основі яких цей процес розвивається. Палітра ладових фарб композитора дуже велика. Насамперед слід відзначити вдале співіснування китайських народно-ладових систем із західноєвропейським мажоро-мінором.

Другим цикл – **Прелюдія, хорал і фуга G dur** – був створений створена 1998 року. Як бачимо, у поліфонічному творі автор звертається до тричастинної структури та – що принципово важливо – включає у середній розділ величний хорал з поступовим розвитком та наступним затиханням

звуку, готуючи до заключного номеру циклу – фуґи, в якій в поліфонічному розвитку поєднуються елементи всіх трьох п'єс циклу. Можна припустити, такий авторський задум підсилює драматургічну функцію фуґи як вершини творіння.

Композитор тяжіє до багат шарового монументального звучання. Прелюдія *Largo* імітує колокольні дзвони в різних регістрах клавіатури. Лінія середнього голосу побудована на текучому русі шістнадцятих. Тут піаніст стикається з певними поліфонічними труднощами, а саме, – розгортання контрастної поліфонії, яка згодом переходить в поліфонію пластів. Всіма засобами музичної виразності композитор намагається створити найбільш насичене звучання, поступово заповнюючи лінії розвитку октавами, подвійними нотами, акордами, орієнтуючись на виявлення у самому рельєфі їхнього національного складу.

В кінці прелюдії після найбільших акордів композитор раптово змінює динаміку, викладаючи останні насичені акордові побудови на *pp*. Створюючи такий ефект ехо, він готує виконавця і слухача до Хоралу *Adagio* – середньої найповільнішої частини циклу. Викладений в шестиголосній поліфонічній фактурі хорального складу, цей номер є своєрідним ліричним центром, що підводить до монументальної масштабної фуґи. В процесі розвитку Хоралу варіювання сприяє динамізації та ущільненню поліфонічної ткани. Модуляції від *G dur* до *F dur* в кінці п'єси «понижує» тисетуру, приводячи до тональності *g moll*, в якій і буде розвиватися фуґа.

Синтез художньо різноспрямованих методів та принципів формоутворення, поєднання протилежних образів, суперечливих прийомів висловлювання взагалі характерний для Лін Хуа. Він є одним із способів відображення гострої конфліктності навколишнього світу, естетичним виразом єдності його суперечливого різноманіття, складності внутрішніх зв'язків. Звідси схильність композитора до виразу контрастної «поліфонії» образів і почуттів, поліфонічному поєднанню високого напруження емоцій з поглибленим пафосом думок.

Тема фуги *Andante* має інтонаційну спільність з темами народних протяжних пісень, речитативних голосінь і плачів (інтонації зітхання і стогін), величних або билинних розспівів. Саме такий пісенно-протяжний характер значною мірою стимулює і схильність до «протягнутого» характеру формоутворення у цій фузі. Тут форма виявилася як би іншою стороною прагнення максимально розспівати тематизм фуги. В чотириголосній поліфонічній фактурі композитор розгортає справню масштабну епічну картину. За своєю філософською спрямованістю фуга зазнає значного драматургічного під'йому. В коді повертається матеріал Прелюдії, який максимально ущільнює фактуру багатозвучними акордами, повертаючи тональність G dur, закінчуючи цикл найвищою точкою апофеозу.

Третій поліфонічний цикл Лін Хуа – **Пассакалія і фуга *a moll.*** Твір був написаний 2001 року на честь 50-річчя заснування Китайської Народної Республіки. Як відомо, в західноєвропейському мистецтві жанр пассакалії є уособленням драматичного, а іноді – і трагічного змісту. Пассакалія у Лін Хуа виступає кульмінацією поліфонічного циклу. Вона представляє найцікавіше поєднання китайського музичного фольклору та жанру пассакалії. Прелюдія є темою і п'ять поліфонічних варіацій на постійний бас. Прийомом *basso ostinato* користувалися ще старовинні майстри для вираження тривалого перебування в одній і тій же емоційній сфері, нерідко скорботних почуттів. За цим принципом написана і ця прелюдія. Інтонаційний зміст мелодики – це зародок, з якого виростають інші елементи музичної мови, зокрема й поліфонія. Мелодичні інтонації до певної міри координують об'єднання всіх цих елементів у єдиний органічний комплекс виразних засобів музичного твору. Тематичний тон пассакалії містить у собі деякі акцентовані характеристики Пекінської опери. Тема протягом всієї п'єси викладається октавами, загалом до неї додаються одинадцять варіацій.

Фуга *Allegro* – монументальна композиція на дві теми. Перша тема фуги походить від мотиву пассакалії, але її жвавий характер нагадує інструментальні награти, зокрема, народні танцювальні мелодії китайської

сопілки. Новаторський пошук композитора відкрив безмежні можливості розвитку різних стильових тенденцій на основі основних принципів національного мистецтва.

Друга тема *Moderato в cis moll* походить із середньої частини пассакалії. Через деякий час до неї долучається перша тема, а загальний розвиток перетворюється на трагічне хвилювання. В заключному розділі *Allargando* у динаміці *fff* обидві теми фуги поєднуються з темою хоралу та пассакалії. Таким чином автор хотів піднести велич китайської нації, поєднуючи велич суворих форм традиційної гармонічної та поліфонічної мови та національних особливостей китайської культури.

Таким чином, у творчості Лін Хуа відбувається національне «усвідомлення» фуги на ґрунті класичного (барочного) західноєвропейського жанрового зразка. Спираючись на великий поліфонічний досвід своїх попередників, композитор створює закінчений зразок фуги, а точніше, традиційної поліфонічної діалогії (прелюдія та fuga) та інших поліфонічних циклів на основі органічної взаємодії стильових особливостей китайської народної музики та поліфонічних прийомів.

#### 2.2.6. Відновлення звучання фортепіанних поліфонічних жанрів та форм у творчості Хуан Ан-Луна: досвід композиторської інтерпретації

У 2008 році китайський композитор Хуан Ан-Лун, який зараз проживає у Канаді, створив монументальний Поліфонічний цикл ор.68 для фортепіано. Даний опус складається з чотирьох поліфонічних циклів: №1 – Токата, Хорал та Фуга *d moll*, та три Прелюдії та фуги – *D dur* (№ 2), *f moll* (№ 3) та *g moll* (№ 4). Ці твори відображають пошуки композитора у сфері відновлення звучання за допомогою перетворення першоджерела в багатоголосне поліфонічне письмо. Так, першоджерелом циклу №1 – Токата, Хорал та Фуга ре мінор – виступив Оркестровий твір Хуан Ан-Луна для шістдесяти віолончелів; у трьох

Прелюдіях та фугах – органні твори композитора, які є вставними номерами його кантат.

Опус 68 був вперше надрукований у зібранні творів композитора «*A new compilation of the piano works by Huang An-Lun*» [63] з розгорнутою передмовою професора Центральної консерваторії Пекіну Чжан Цзінь. У цій статті було зазначено, що поліфонічні твори Хуан Ан-Луна є «шедеврами мистецтва транскрипції». До речі, й сам автор висловив у передмові своє ставлення до своєї поліфонічної роботи, вважаючи головним підґрунтям творчість Й.С.Баха. Орієнтація на цю могутню постать є чимось таким, «що виходить за рамки часу і регіону, що перевершує індивідуальність і національність. Саме це натхнення мотивує всіх нас, хто без труднощів і жалю встав на складний шлях музики» [63, с.9]. Автор виражає глибоке переконання, що те, «що намагався висловити Бах, належить всьому людству» [там само]. До того ж, – додає вчений, – «високохудожня китайська музика повинна передавати подібну універсальну духовність». Адже, вважає Хуан Ан-Лун, «національна музика не зменшує цю універсальність, а посилює і збагачує її» [там само].

Із своїх міркувань автор робить висновок, який можна вважати девізом сучасної китайської музичної культури: «Для нас всі великі піонери національної музики на Заході – хороші приклади для наслідування. Чи повинні ми стояти на плечах музичних гігантів, або ми повинні розбити цих гігантів на шматки? Без будь-яких коливань або жалю я неодмінно візьму перше, як девіз свого життя» [там само].

Фортепіанна творчість Хуан Ан-Луна ретельно висвітлена у дослідженні Суня Тянь [38]. Ця наукова праця дає можливість уявити генезу розвитку оригінального фортепіанного стилю композитора. Так, з її роботи стає відомо, що на світогляд китайського митця неабиякий вплив склала поліфонічна творчість не тільки Й.С.Баха, а й Г.Ф.Генделя. Особливе враження від музики останніх у нього склалося після прослуховування та загального співу разом із хором «Алілуйї», після чого він сам «намагався знайти, домогтися і висловити



в своїх композиціях ту велику силу мистецтва, яка може заповнити серця людей» [75, с.347]. Тому не дивно, що у творчості китайського композитора значне місце посідає кантатно-ораторіальна творчість.

Своєрідним творчим ідеалом для китайського композитора стала кантатно-ораторіальна музика Г.Ф.Генделя, зокрема, ораторія «Месія». Коли Хуан Ан-Лун потрапив до Канади, його світогляд зазнав значних змін, «він був вражений надзвичайним індивідуалізмом цього суспільства, його дбайливим ставленням до особистого простору людини. Всі звичні “традиційні цінності”, які він знав, були відкинуті, залишилися тільки індивідуальні» [38, с.31].

Хуан Ан-Лун – християнин, він є протестантом-євангелістом. Свої ораторії композитор написав на християнські сюжети та на біблійні тексти. В найбільшій ораторії – «Псалми Давида», тривалість якої дорівнює близько дев'яносто хвилин, – хор співає англійською мовою. Дві інші ораторії – «Псалом 150 – Алілуя» та «З'явлення» – виконуються китайською мовою.

Цікаво спостерігати, як органна фактура вставних номерів ораторій композитора перетворилася на фортепіанне поліфонічне письмо. Якими ідеями користувався автор, коли вирішив застосувати фрагмент своєї кантати і переробити його у транскрипцію? Які нові ідеї він хотів втілити у своєму фортепіанному творі? Зосередившись на Прелюдях і фугах, наголосимо, що основою цих творів стали інструментальні номери, виконані на органі. Така практика відсилає нас до органно-клавірних концертів Г.Ф.Генделя, які він самостійно виконував на органі між хоровими частинами його ораторій. На думку Сунь Тянь, транскрипції «написані з приголомшливим знанням тонкощів виконання на фортепіанній клавіатурі, які нагадують слухачеві чудові транскрипції Ф. Ліста для фортепіано органних творів Й. С. Баха. Як і Ф. Ліст, Хуан Ан-Лун відмовляється захаращувати партитуру безліччю сторонніх нот, які затуманюють і затушовують оригінальні звуки органу» [38, с. 131].

Для втілення щільності та об'єму звучання Хуан Ан-Лун майже постійно використовує запис поліфонії на трьох нотних рядках. Зауважимо поліфонічну складність всіх трьох фуг поліфонічних ділогій. Ця триада починається з чотириголосної фуги (*D dur*), переходячи до п'ятиголосної (*f moll*) та подвійної п'ятиголосної фуги (*g moll*). Вплив генделівської поліфонії вбачається у втіленні багатоплановості, прагненні до монументальності та величності звучання, блиску та пафосності тематизму, тяжіння до імпровізаційності, особливо в Прелюдях. Композитор експериментує з тональностями – у Прелюдії і фузі *f moll* він у фузі раптово змінює лад на мажор, при цьому «в процесі розвитку композитор демонструє тяжіння до кількох тональних центрів як мажоро-мінорної системи, так і п'ятиступеневого ладу» [38, с. 132].

Остання Прелюдія та fuga *g moll* – наймасштабніша композиція з подвійною фугою, в якій Хуан Ан-Лун застосовує мотив В-А-С-Н у подвійній п'ятиголосній фузі, що завершує монументальний опус ор.68. Цей останній твір відрізняється неперевершеною віртуозністю, широким розшаруванням голосів у прелюдії, fuga написана «в стилі бароко в синтезі з пентатонними прийомами» [там само]. Монументальність музики та наближення її до органного звучання підкреслює специфічний виклад матеріалу: багато з ліній мають подвоєння в октаву, далекі відстані між голосами складають враження від зміни мануалів органа.

В кульмінаційних епізодах лінеарність доходить такої щільності, що зв'яляються додаткові голоси, перетворюючи вертикаль в гармонію. Акорди виступають як результат поліфонічного розвитку, підсилюючи насиченість голосів та надаючи музиці певного звукового забарвлення. Незважаючи на те, що Хуан Ан-Лун використав у якості першоджерела виключно інструментальні частини своїх ораторій, все ж, неможливо не брати до уваги вплив хорових епізодів його творів. Тож, гармонія постає в цих творах квінтесенцією поліфонічного розвитку.

Дослідниця Пен Чень, аналізуючи твори Хуан Ан-луна виокремила його Прелюдію і фугу *g moll* для фортепіано як «найкращий взірець сучасної

китайської композиції, де Хуан Ан-Лун продемонстрував свій унікальний творчий потенціал інтеграції східних і західних традицій музичної композиції» [139, с. 21].

Необхідно також зазначити неабияку репертуарну затребуваність фортепіанних поліфонічних творів, зокрема Прелюдій і фуг, Хуана Ан-Луна, що підтверджує виконавський та слухацький інтерес до них. Відомо, що прем'єри творів відбулися в Гонконзі – Прелюдії та фуги *f moll* була представлена автором у 1999 році, Прелюдії та фуги *D dur* – у 2001 році. Прелюдія і fuga *g moll* неодноразово виконувалася у Гонконзі, Нью-Йорку, Торонто та інших містах світу. Дані поліфонічні твори включені також до навчальних програм піаністів в консерваторіях Китаю як взірцеві поліфонічні твори вітчизняного автора.

## Висновки до Розділу 2

Вивчення жанрових моделей та форм поліфонічної музики у китайській фортепіанній композиторській творчості підтвердило, що протягом ХХ століття в Китаї сформувалися основні жанрові різновиди, які отримали своєрідне національне і індивідуально стилістичне трактування. Можна з упевненістю стверджувати, що китайські композитори в повній мірі оволоділи мистецтвом сучасного контрапункту, представленим жанрами поліфонічної програмної п'єси (Хе Лутін), інвенції (Сяо Шусянь, Ду Цянь, Сунь Юньїнн, Чен Ченкуанг), фуги (Лі Джунюн, Юй Суянь, Чень Ган, Тянь Лейлей, Дуань Пінтай, Чжен Чжун), малого циклу Прелюдія і fuga (Дін Шанде, Чен Жимінг, Ван Лісань, Ло Чжунчжун, Лінь Хуа), поліфонічної сюїти (Ма Гуй), великого поліфонічного циклу (Рао Юян, Чень Хуадо, Сяо Шусянь). Серед поліфонічних фортепіанних творів різні жанрові різновиди отримали неоднакову зацікавленість до них з боку композиторів.

Так, початковий етап пізнання поліфонії в фортепіанній музиці був пов'язаний з невеликими програмними п'єсами, інвенціями, дитячим або

юнацьким педагогічним репертуаром. Вершиною розвитку поліфонії стали фортепіанні цикли, у складі яких є fuga. Створення такого роду творів – як доказ невичерпності можливостей цього жанру і форми, а й доказ певного звукового устрою, канонічних умов письма певної епохи.

Поліфонічне мислення китайських композиторів відбивається в індивідуальних трактуваннях поліфонічних жанрів, демонструючи поєднання національного характеру музики, сучасних способів тематичної розробки матеріалу, розвинених поліфонічних прийомів голосоведення, специфіці музичної мови. Найчастіше композитори використовують такі прийоми поліфонічного розвитку тематизму, як імітаційні та канонічні форми, складний (рухомий) контрапункт, характерні жанрові різновиди фугованих форм, таких як fuga, фугато, фугетта, fuga і т. п.

В успадкування європейського жанру Прелюдії та фуги, створеного Й.С.Бахом, відбилися основні тенденції фортепіанної творчості китайських композиторів у оволодінні поліфонією, а саме, активне розуміння європейських традицій та цілеспрямоване використання національної народної творчості, індивідуальне трактування жанру та авторського музичного стилю.

Найбільш яскраві й потужні поліфонічні концепції можна спостерігати саме в жанрі малого циклу Прелюдія і fuga в творчості Рао Юяна, Ло Чжунчжуна, Чень Мінджі, Ван Лісаня, Дін Шанде, Лін Хуа, Хуан Ан-Луна та ін. Аналіз фортепіанних Прелюдій і фуг вище названих авторів дав можливість вивести низку особливостей їх побудови та музичної мови у зв'язку з питаннями формоутворення, тематичного змісту, звуковисотних освітлень, ритмічних особливостей, поліфонічних способів розвитку та якісного перетворення матеріалу.

У Прелюдіях і фугах китайські композитори демонструють глибинні зв'язки з поліфонічними принципами німецького генія, поєднуючи та збагачуючи їх рисами національного мелосу та багатоголосного складу інструментального китайського фольклору. Більшість композиторів

демонструє у Прелюдіях та фугах тісний зв'язок китайських народно-ладових систем із західноєвропейським мажоро-мінором. У «13 прелюдій та фугах» Чень Мінджі майстерно застосовує синтез додекафонної техніки композиторського письма, принципи політональності та поліладовості. Сміливим новаторством композиторів Дін Шаньде, Чень Мінджі, Лін Хуа стала відмова від об'єднання однією тональністю малого циклу «Прелюдія та fuga».

Композитори Ван Лісань та Ло Чжунчжун, навпаки, створили на національному матеріалі свого роду «китайський Добре темперований клавір». Ці два цикли в цілому є яскравим прикладом двох різновидів програмного та непрограмного твору. Якщо кожна Прелюдія і fuga з циклу Ван Лісаня (і загалом, весь цикл також) мають програмні назви, то Прелюдії і fugи Ло Чжунчжуна – є частково програмними, а частково – непрограмними творами. У непрограмних циклах китайські композитори більшою мірою орієнтуються на європейську поліфонію у плані загального трактування циклу, композицій прелюдій та fug, темоутворення та прийомів поліфонічного розвитку.

Вивчення національної поліфонічної музики, створеної Рао Юянем, є корисним з декількох причин. Найголовніші з них полягають, на погляд автора, у мотивації китайських композиторів до створення сучасної музики на основі народної. Важливою є історична систематизація музики Рао Юяна для подальшого розвитку та успадкування національної музичної культури на Північному Заході. Завдяки глибокому вивченню творів Рао Юяна, народна музика Північного-Заходу у контексті національної народної поліфонічної музики може здобути досить високу історичну оцінку, що поверне до неї інтерес музикознавців. Серед інших причин вивчення означеної теми назвемо також залучення інтересу виконавців до цієї музики. По-перше, важливим вбачається обговорення проблем щодо піаністичної реалізації специфіки національного мистецтва на західному інструменті фортепіано. Між тим, розробка питань звукового втілення елементів народної та традиційної

китайської музики на фортепіано в сучасній концертній та педагогічній діяльності є дуже актуальною для всіх національних музичних гілок. По-друге, в позитивному значенні, це необхідно для розуміння процесів становлення, формування і об'єднання різних напрямків у китайській поліфонічній музичній культурі у ХХ столітті.

У професійній творчості композиторів Китаю поліфонічний чинник (жанри, техніка композиції, типи тематизму) розвивається під двостороннім впливом традицій, досить різних у своєму історико-культурному генезисі, іманентно-національних (традиційних у китайському музичному фольклорі) та загальноєвропейських, запозичених у трактування жанру, техніки багатоголосного письма, типів поліфонічних композицій.

Тому методологічний базис дослідження феномену китайської поліфонії у професійній композиторській творчості ХХ століття має бути адекватним амбівалентній природі таких музичних творів, широкоохопленим, комплексним у своїх підставах, повинен враховувати критерії та традиції аналітичної «роботи», що склалися в європейській та китайській теорії музики, зокрема, компаративістський. Прекрасні поліфонічні твори композитора мають художню цінність, вони є вагомим внеском у китайське мистецтво ХХ століття, надавши національній народній музиці сучасний вигляд.

## ВИСНОВКИ

У фортепіанній творчості китайських композиторів fuga та інші поліфонічні жанри та форми (інвенції, програмні поліфонічні п'єси, сюїти в поліфонічному стилі, малий та великий поліфонічний цикли програмного та непрограмного типу та ін.) набули широкого поширення. Проведене дослідження довело, що китайські композитори, творчо освоюючи та переосмислюючи досвід західних поліфоністів, створили великий масив фортепіанного репертуару в області поліфонії, наситивши його національними рисами, міцно пов'язавши з витоками китайської національної музики, давши поліфонічній музиці новий зміст, а частково і форму.

Звернення до старовинних поліфонічних жанрів і форм у творчості не тільки китайських митців, а й багатьох композиторів світу – це не просте копіювання, або ж «перенесення» їх з минулих часів до XX-XXI-го століття. Сучасні автори прагнуть до органічного поєднання закономірностей, традиційно властивих поліфонічній музиці, і специфічних засобів виразності, що є характерними для нашого часу і ґрунтуються на оновленні ладотональних, гармонічних, ритмічних та інших елементів музичної мови.

Багато китайських композиторів у своїй фортепіанній творчості звертаються до поліфонічних форм і способів поліфонічного розвитку тематичного матеріалу. Специфіка композиторської творчості в цій сфері обумовлена історичними умовами формування поліфонічного мислення, а також світоглядними настановами китайської культури, унікальністю ладової організації китайської музики, тощо.

Китайський музичний фольклор переважно тяжіє до лінеарності, а народні пісні мають одноголосний виклад. Однак, китайська традиційна музика не може бути визначена виключно як одноголосна, оскільки має різноманітні прояви поліфонічності. Поліфонічні чинники традиційної китайської музики містять унікальні передумови становлення та розвитку поліфонічного мислення у сучасній творчості професійних композиторів

Китаю. Стимулюючий вплив на розвиток поліфонії в традиційній китайській музичній культурі мала наявність інструментарію, призначеного для виконання багатоголосної музики (бянь чжун, бянь цин, шен та ін.).

Вже в давній китайській музиці спостерігалось зіставлення мелодичних (горизонтальних) ліній особливо в ансамблевому інструментальному музикуванні, в якому наявність різноманітних інструментів з широким спектром засобів вираження зумовлювала широке використання прийомів імітації, контрасту, ритмічної, мелодичної та гармонічної зміни голосів. Таке використання поліфонічних прийомів властиве всім сферам китайської традиційної музики: китайському музичному театру, культовій музиці, що супроводжує обряди у храмах та монастирях, інструментальній музиці для струнних та духових.

Потенціал поліфонії, властивий традиційній (фольклорній) музиці Китаю, став основою, на якій вони творчо сприйняли європейські музичні традиції у сфері контрапункту, досягнувши значних результатів у національному музичному мистецтві. Поліфонічні засади потенційно виявляються в інструментальній музиці. Такі інструменти, як цитра цинь, труба сону, орган шен – мали обмежену можливість для втілення поліфонічних прийомів прихованого багатоголосся або підголоскової поліфонії. Найбільший поліфонічний потенціал можна знайти в традиції ансамблевого інструментального музикування та музично-драматичного мистецтва пекінської опери.

Тому цілком зрозуміло, що поліфонізм у китайській фортепіанній музиці бив обумовлений дещо іншими причинами, ніж у західноєвропейських композиторів, насамперед, – особливостями китайського народного музичного мистецтва та деякими рисами ментальності. Оскільки сутність поліфонії пов'язана з безконфліктністю та довгим перебуванням в одному образному стані, дана риса поліфонії виявилася універсальною для китайської музики, оскільки дані риси складають основу менталітету представників Піднебесної. Поліфонічні твори китайської фортепіанної музики



репрезентують риси національного характеру, що узагальнюють її ментально-архетипічну сутність. Специфіка філософських, естетичних та релігійних уявлень, що склалися в Китаї протягом багатьох століть, безпосередньо впливають на світогляд сучасних композиторів. Тому можна констатувати, що серед образно-художньої сфери поліфонічних жанрів переважають духовний та етно-регіональний типи образу рідного краю (за Цінь Тянь) як архетипічної образної універсалії китайської фортепіанної музики [48, с. 160].

Необхідним компонентом розвитку поліфонічних жанрів у фортепіанній творчості китайських митців став ретельний аналіз музикантами досягнень європейського музикознавства у сфері поліфонії та контрапункту, оскільки розвиток поліфонії в Європі відбувався в інших історичних і культурологічних умовах, ніж у Китаї. На цій основі протягом майже ста років наполегливої роботи кількох поколінь вчених-музикознавців, теоретиків і композиторів китайська поліфонічна музична теорія досягла певних результатів і масштабів.

Таким чином, протягом ХХ століття китайське музикознавство прагне все більш широкого охоплення та проблемного вивчення поліфонічних явищ у традиційній музичній культурі та професійній творчості китайських композиторів, в опорі на досягнення європейської теорії поліфонії. З цього погляду публікації китайських музикознавців є своєрідним дзеркалом внутрішньої ситуації у музичній культурі Китаю ХХ століття. Жанрова різноманітність таких публікацій роблять їх затребуваними не лише серед музикознавців, а й серед композиторів, музикантів-виконавців та педагогів, діячів сфери музичного поширення.

Основні етапи розвитку поліфонічної думки у «дзеркалі» публікацій китайських музикознавців можна умовно розподілити на три етапи:

- накопичення китайськими музикознавцями дослідницького досвіду у розробці проблем поліфонії на основі праць музикознавців світу (1919-1949 роки);
- більш глибоке та всебічне вивчення європейської теорії та композиторської практики, впровадження курсів поліфонії у навчальні плани

китайських музичних закладів, створення вітчизняної навчальної літератури з поліфонії (1949-197-ті роки);

– інтенсивний розвиток теоретичних проблем поліфонії у музичному фольклорі та професійній композиторській творчості Китаю, створення низки ґрунтовних авторських підручників з курсу поліфонії, публікація перекладених праць зарубіжних музикантів з поліфонії композиторських технік у ХХ столітті (починаючи з 1980-х років).

Отже, на сьогоднішній день в Китаї існує потужна теоретична база вивчення західної та національної поліфонічної музики. Слід зазначити, що найвідоміші дослідження в цій галузі написані саме провідними китайськими композиторами-поліфоністами Дін Шаньше, Чень Мінджі, Ван Лісанем, Рао Юяном, Лінь Хуа та ін. На цьому «могутньому» теоретичному ґрунті поліфонічне мислення актуалізується у системі музичної комунікації : «творчість (композиторське) – сприйняття (розуміння) – виконання (відтворення)». Це обумовлює системність аналізу явищ музичної культури, в чому вбачається загальна тенденція розвитку сучасного наукового пізнання: від диференціації певних рівнів організації поліфонічного твору – до їх виконавської реалізації як художнього цілого.

У зв'язку з цим отриманий теоретичний досвід став визначальним для засвоєння та втілення поліфонічних творів в фортепіанній виконавській практиці. Комплекс піаністичних завдань щодо відтворення поліфонічного тексту в представленій роботі був побудований як на власному виконавському досвіді, так і на висновках багатьох китайських виконавців і педагогів. Серед головних завдань щодо методики реалізації поліфонічної музики китайських композиторів назовемо загальні (загальноприйняті) та специфічні (що стосуються саме національної специфіки).

До загальних завдань віднесемо: виховання чутливої слухової уваги, вміння довго вести лінійне розгортання двох або більше голосів, або швидко перекидати увагу з однієї лінії на іншу, диференціювати тембрально і артикуляційно багатоголосу музичну тканину, знати загальні закони побудови

конкретної поліфонічної форми – як класичного, так і сучасного типу, тощо.

Серед специфічних завдань назвемо загальну освідченість щодо особливостей національної культури, яка представлена в поліфонії; наявність народних наспівів та нагришів, їх звучання на автентичних інструментах, вміння віддзеркалити прийоми гри на національних інструментах, не руйнуючи суворих законів поліфонічної логіки, пристосування зручної аплікатури до піаністичних позицій, пов'язаних з пентатоновими побудовами, відчуття барв того чи іншого пентатонного ладу, навіть в межах атональної звуковосотності. В цілому, проблематика, пов'язана із засвоєнням та інтерпретацією кожного конкретного поліфонічного жанру в фортепіанній музиці китайських композиторів, дуже широка і може стати темою окремого ґрунтовного дослідження.

Розгляд фортепіанних творів поліфонічних жанрів затребував простеження їх виникнення та розвитку в історичній динаміці. Професійне художнє становлення багатьох китайських композиторів, що створювали поліфонічні п'єси для фортепіано, відбувалося протягом усього ХХ століття. Це – чималий шлях, що веде від прямого запозичення основ європейської теорії поліфонії до формування на базі набутих теоретичних знань національно самобутнього музичного напрямку. На сьогоднішній день поліфонічні твори для фортепіано становлять значну частину національного фортепіанного репертуару, вони виконуються на концертній естраді, застосовуються в навчальному процесі.

Лінійне мислення в західній традиційній поліфонічній музиці багато в чому схоже до одноголосного викладу принципу пентатонної ладової системи. Тому китайські композитори захоплюються такою технікою, пишуть багато поліфонічної музики – від суворого контрапункту до вільного викладу, від короткої п'єси до фуґи, від чистої поліфонії до змішаної фактури.

Важливою відмінністю музики Китаю є її переважно пентатонна основа, що відображає далекосхідні уявлення про звуковий світ і своєрідність його просторово-часового втілення в художній культурі. Слід зазначити також

вербальну та художню тотожність сприйняття світу, властиве представникам художньої культури Сходу, що породжує, зокрема, яскраво виражену «сюжетність» композиторської творчості, у тому числі фортепіанного, і переважну в ньому програмність навіть у таких традиційно непрограмних музичних жанрах, як поліфонічний цикл.

Можна з упевненістю констатувати, що поліфонія отримала своє становлення вже напочатку професійних спроб у сфері композиції. Першими зразками поліфонічних форм в китайській фортепіанній музиці слід вважати програмні твори Хе Лутіна, Лао Чжичена, Ло Чжунчжуна, Дін Шаньде. Так, п'єси «Флейта молодого пастушка», «Колискова пісня» Хе Лутіна – одні з перших професійних зразків, у яких вже було продемонстровано поліфонічне письмо, засноване на європейській гармонічній системі в поєднанні з характерними для китайської музики ладо-інтонаційними зворотами.

Поліфонічне фортепіанне мистецтво репрезентують у своїй творчості Сяо Шусянь, Ду Цянь, Сунь Юньїнн, Хе Шаоїн, Чень Хуадо, Тун Сяотін, Чен Мінджі, Ван Пейюань, Ван Лісань, Рао Юян, Лін Хуа, Чу Зонгфен, Ло Чжунжун, Юй Сусянь та багато інших композиторів. Творчо переосмислюючи досвід західноєвропейських поліфоністів, китайські митці продемонстрували індивідуальну трактовку поліфонічних жанрів з його національними рисами, міцно пов'язавши свої твори зі специфікою китайської національної музичної мови.

Фуга різноманітно представлена в творчості китайських композиторів і як частина поліфонічного циклу, і як самостійний твір. Цей жанр є вершиною розвитку поліфонічного мислення в китайській фортепіанній музиці. Саме у фугі знайшли найвміще втілення дві основні тенденції в оволодінні поліфонією, а саме, – активне освоєння європейських традицій та цілеспрямоване використання національної народної творчості.

Фортепіанні фуги як окремі твори стали здобутками композиторів Юй Су Сяня, Ван Пей Юаня, Жанга Ханбінга, Цзян Юаньлу, Цінь Тао, ставши прикладами натхнення в області національної поліфонічної музики. Поряд з

цим, в фугі поєдналися всі високі досягнення професійної музичної думки; в ній проявилися і особливості музичного мислення багатьох китайських композиторів; в ній, як в дзеркалі, відбилися і досягнення тривалого періоду еволюції народної та професійної композиторської творчості. Фуґи, написані в традиційних китайських ладах, репрезентують риси національної композиторської школи і відображають її своєрідність. Застосування пентатонних ладів у побудові фуґи та інших поліфонічних жанрів стало у Китаї постійним.

Творчий розквіт більшості китайських композиторів, які писали поліфонічні твори для фортепіано, відбувся, починаючи з другої половини ХХ століття. Саме в цей період у композиторській творчості Китаю вперше з'явилися непрограмні фуґи, тоді як попередній період переважали поліфонічні п'єси програмного характеру – тенденція, яка збереглася і сьогодні. Найрізноманітніше фортепіанна поліфонія представлена жанром Прелюдії та фуґи. На сьогоднішній день китайські композитори Рао Юянь, Ло Чжунчжун, Чень Мінджі, Ван Лісань, Дін Шаньде, Лін Хуа, Хуан Ан-Лун та ін. створили чималу кількість фортепіанних творів із подібним жанровим ім'ям.

У Прелюдіях і фуґах китайських композиторів приходять у тісну взаємодію суттєві та основні чинники: глибинні зв'язки, що йдуть від поліфонії «строногого стилю» і фуґ Й.С. Баха, органічне втілення принципів національного народного мелосу та багатоголосного складу інструментального фольклору, новаторство, коріння. засобів виразності та збагачення музичної мови. Останнє обумовлюється змістом музики композиторів, її наповненістю найрізноманітнішими настроями, переживаннями, роздумами про сенс життя людини, про наш складний вік, насичений найсерйознішими подіями та явищами. У взаємодії зазначених якостей визначну роль відіграє суб'єктивний момент: неповторність творчої індивідуальності композитора, що накладає певний відбиток на всі твори – у великому плані та в деталях. Творчість китайських композиторів-поліфоністів

цінна своїм глибоким змістом, високим рівнем тих художніх ідей, якими воно живиться і що воно відбиває у собі.

У трактуванні прелюдії композитори дотримуються більшої свободи в структурі, акцентуючи увагу на звукотворчому компоненті. Тематизм прелюдії часто є основою тематизму фуги. Характерні особливості китайського народного мелосу органічно і глибоко відбилися у мистецтві контрапункту та вершині його розвитку – фузі. В фузі в більшості випадків ладова опора припадає на пентатонну систему. Ці особливості відбилися у фортепіанному поліфонічному творчості багатьох китайських композиторів. Перш за все, ми бачимо, як митці все ще наполегливо прагнуть створення особливого національного стилю. Принаймні старше покоління дотримується цієї концепції, навіть використовуючи техніку дванадцяти тонів. Також поширені пентатонні лади, які задіяні майже у всіх творах.

Прешими спробами в даному жанрі стали твори Рао Юяня «Прелюдія та fuga» (1956) та «Інтродукція і fuga – Лірика» (1964), що наслідують західноєвропейський жанр поліфонічної діалогії. У поліфонічних творах композитора використано практично всі відомі види поліфонічних технік, які застосовуються при створенні західної музики. І всі вони лише наголошують на новаторських особливостях, якими композитор збагатив своє письмо, черпаючи ідеї в китайській народній музиці. Розгляд представлених вище поліфонічних малих циклів доводить, що, хоча композитор добре розумівся в традиційних техніках створення фуги, оскільки в обох циклах у подвійних чотириголосних фугах можна прослідкувати високопрофесійне володіння композитором поліфонічною технікою письма. Разом з цим, музикант прагнув включити регіональні національні музичні елементи до своїх творів, щоб підкреслити їх культурну ідентичність.

Майже кожен фортепіанний твір Рао Юяня (в тому числі й цикли «Замальовка життя Яньань» (1964) та «Три поліфонічні п'єси на теми старовинної музики Чан'ань» (1992)) містить основну ключову техніку композиції техніку контрапункту, які допомагають одне одному глибше

висловлювати зміст музики. Сполучення суворої та вільної імітації впливає, як на характер взаємодії голосів, так і на процес композиційного розвитку і рухомість музичної тканини. Таке суміщення в поліфонічному викладі музичної думки сприяє захисту народних першоджерел, використаних композитором, від «примусової» європеїзації. Водночас, вживання канонів та різних видів контрапункту завжди органічно пристосовуються до особливостей національної музичної мови і прийомів організації музичного простору. Зазначимо також, що сполучення різних ліній в контрапунктах в цих умовах породжують цікаві гармонічні фарби. Все сприяє тому, що написана на основі народних мелодій музика так би мовити «залишається вдома». Отже, взаємодія європейського та національного у фортепанних творах Рао Юяна здійснюється на двох рівнях: звуковисотному, через роботу з народними ладами, – і цитатному, коли для різного роду поліфонічних маніпуляцій використовується оригінальний наспів або його частина.

В 1960-ті роки почали свої творчі пошуки в жанрі Прелюдії та фуґи Ло Чжунчжун та Чень Мінджі. Однак, десятиліття, пов'язане в Культурною революцією, що унеможливила роботу над музикою «західного зразку», вимусило повернутися до цієї творчості тільки на початку 1980-х років. В зв'язку з цим ми маємо два цикли, що створювалися доволі тривалий час: 13 Прелюдій і фуґ Чень Мінджі (1960-2004) та 5 Прелюдій та фуґа Ло Чжунчжуна (1960-1980).

Про композитора Чень Мінчжі можна сказати, що він є лідером у поєднанні сучасних технік і національних тонів. Він – відомий в Китаї композитор, педагог і теоретик музики. За останні півстоліття він створив велику кількість поліфонічних музичних творів, які охоплюють широкий спектр жанрів, включаючи фортепіано, камерну музику, вокальну музику тощо. Серед них більш поширені фортепіанні твори. Основна причина, чому Чень Мінджі прагне створювати поліфонічні фортепіанні твори, полягає в тому, що, з одного боку, фортепіано, як музичний інструмент, має широкі можливості музичного вираження. З іншого боку, саме фортепіанні твори

можуть більш інтуїтивно відображати поліфонічні творчі задуми композитора та напрямок його технічної думки.

Однак це поєднання неоднорідне, у потужному циклі «13 прелюдій і фуг» можна почути стиль народної пісні, оперний стиль, стиль народної творчості. Більше того, дотримуючись національного стилю, він долає недоліки народної музики, особливо пентатонних ладів, які не мають мотивації, а щодо ритму, то він в народній музиці завжди квадратний і стійкий. Композитор при написанні власних творів, навпаки, розробив яскраві ритми та звороти, що посилює інтерес і напругу. З даної збірки ми бачимо, що Чень Мінчжі є талановитим майстром, відданим власній естетичній концепції. Публікація розглянутої збірки, як смиренно написав композитор у післямові до збірки, «була просто промовою про те, як китайська поліфонічна музика розвивала своє уявлення» [127, с. 88]. Однак, якщо уважно вивчити означену збірку, побачимо, що вона більш корисна, ніж багато інших програм.

В основі побудови масштабного циклу з 13 Прелюдій і фуг Чень Мінджі покладений принцип зміни різних – класичної, сучасної, тональної та атональної, західної та національної висотних систем. Вплив пентатонно-модальної системи ладового мислення як репрезентації національного, в творчості Чень Мінджі проявляється дуже рельєфно навіть в умовах додекафонного письма. Прелюдії і фуги виконуються *attaca*, тим самим «підвищується планка» складності втілення драматургічного задуму як співвідношення цілого у межах поліфонічної діалогії.

Атональний принцип сучасного контрапункту, що тяжіє до економічності і дозволяє вільне використання дисонансу, глибоко відповідає негармонійній сутності східного мелосу. Композитор не завжди дотримується точного лінійного руху голосів, в процесі тематичного розвитку він переводить поліфонічне письмо в гомофонне. При цьому в музиці залишаються інші «поліфонічні взаємини», а саме, взаємодія між мотивами, акордами, звуковими шарами, що дає продовження поліфонічному мисленню на драматургічному рівні.



5 Прелюдій і фуг Ло Чжунчжуна демонструють світ всіх пентатонних ладів, таким чином зближуючи опору на пентатонну ладову основу, вільне структурування композиції в прелюдях та суворо регламентоване – у двоголосних фугах, розширення зони розвитку розробки у композиціях прелюдій та фуг, що є переважно тричастинними, використання прийомів та різновидів контрапунктичної техніки, різноманіття імітаційних форм розвитку тематизму.

Другий цикл з 5 Прелюдій і фуг в усіх пентатонних ладах, створений Ван Лісанем (1982), є програмним, що в більшій мірі відповідає художнім властивостям китайського національного мистецтва. Фуга в малому поліфонічному циклі (особливо програмного типу) трактується китайськими композиторами більш вільно, порівняно з європейськими канонами цього жанру, насамперед через опору на пентатонно-модальну систему ладового мислення. Але усі фуги, розглянуті в малих циклах, структурно відповідають загальноприйнятому в західноєвропейській музиці поділу на експозицію, розробку, репризу; або – експозицію та вільну частину (з репризою або без неї).

Ще один цикл програмного – 4 Прелюдії та фуги – типу створив Дін Шаньде (1988). Використавши всі властивості пентатоніки, композитор створив свій унікальний звуковисотний ряд, адаптувавши таким чином національну основу до сучасних композиторських технік письма. Сміливим кроком у поліфонічному циклі Дін Шаньде було створення загальної програми, яка втілилася через назви кожної Прелюдії та фуги. Вся драматургічна лінія макроциклу побудована за принципом контрастних зіставлень емоційних станів.

Таким чином, одним із найважливіших аспектів поліфонічної творчості Дін Шаньде є проблема традицій та новаторства, тісно пов'язана з орієнтацією композитора на найважливіші поліфонічні принципи, стилі композиторів минулого та сучасності та пошуком ним нових інтонаційних та композиційних форм, жанрових нахилів. Композитор переосмислює сам жанр Прелюдії та

фуги, надаючи йому ліричного – в широкому сенсі – і навіть романтичного «фльору». Це логічно пов'язує його з французькою культурою та початковим досвідом у сфері створення поліфонії.

Поліфонічні цикли Лін Хуа у багатьох випадках істотно збагачуються мажоро-мінором та отримують нове своєрідне трактування. Але, як правило, найсміливіше трактування композитором тих чи інших ладових закономірностей у своїй основі має народне «зерно» і це багато в чому сприяє тому, що дуже складні форми музичного розвитку у його творах легко сприймаються та доступні широким масам слухачів. Якщо у двох творах композитор зберігає загальноприйнятну форму поліфонічної діалогії (Прелюдія та fuga D dur (1989), Пассакалія і fuga a moll (1999)), то в циклі Прелюдія, хорал і fuga G dur (1998) звертається до більш складної форми, поглиблюючи художньо-образний зміст.

Подібної мети намагається досягнути й композитор Хуан Ан-Лун, перетворюючи свої масштабні оркестрові, органні та хорові твори на циклічні поліфонічні жанри. В його поліфонічних творах спостерігається тенденція до ускладнення архітектури і об'єктивованого змісту поліфонічного жанру. Можна припустити, що в такий спосіб автор намагався висвітити два джерела свого творчого натхнення: західний і національний.

Для того, щоби окреслити виконавські завдання, що постають перед піаністом, який збирається опанувати поліфонічний твір китайських композиторів, зазначимо наступне. Завдяки системній праці у багатьох жанрах поліфонічної музики, протягом ста майже років композиторами створений цілий комплекс творів від початкового навчального рівня до найвищого концертно-художнього.

Відомо, що оволодіння поліфонічною майстерністю вимагає часу для здобуття ґрунтовної професійної бази. Будь-яка поліфонія представляє складність для піаніста через звукову диференціацію голосів. Треба навчитися проводити роботу над озвучуванням кожного голосу, виявляти його вокальну або інструментальну інтонаційну природу. Зазвичай, крайні голоси – бас і

сопрано – повинні стати для виконавця найбільш провідними, на їх різне тембральне забарвлення треба звертати увагу.

Як бачимо, шлях до оволодіння майстерністю виконання поліфонії доволі складний і довгий. Тому так важливо мати поліфонічний репертуар інструктивного плану на основі національного матеріалу, оскільки національно забарвлена інтонаційність найбільш сприяє засвоєнню професійних навичок молодого піаніста. Можна з впевненістю сказати, що педагогічний репертуар налічує достатню кількість фортепіанних творів, на основі яких відбувається перша зустріч учня з поліфонією. Серед них – збірки поліфонічних п'єс для починаючих та інвенцій, створених Сяо Шусянем, Ду Цянем, Цунь Юньїнем, Хе Шаоїн, Сяо Шусянь, Чен Ченкуанга, Ма Гуй та ін.

Наступним щаблем розвитку постає опанування фугованих форм та власне фуги. Ці жанри потребують необхідних знань з приводу структури фуги, вміння проводити кожний голос інтонаційно і темброво самостійно. Для цього треба чітко визначено етапи, за якими треба рухатися: вивчення кожного голосу; поєднання голосів у партії однієї руки. Особлива увага – до вивчення голосоведення у лівій руці. Наступний етап – поєднання рук і встановлення дифереціації багатоголосного звучання. Робота над проведенням тем в різних голосах. Останній етап – побудова форми, яка складається з експозиції, розробки та репризи. Треба також добре розумітися в побудові архітектоніки фуги – визначити межі кожного розділу, інтермедій, знайти кульмінацію та виокремити підходи до неї.

Виконання таких складних поліфонічних творів, як цикли Прелюдій і фуг Чен Мінжи, Ван Лісяня, Ло Чжунчжуна, Рао Юяня та ін. вимагає від піаніста великої виконавської майстерності та досвіду концертної діяльності. При цьому творчі завдання значно зростають, якщо за мету обирається виконання всього поліфонічного циклу. Тут не тільки подолання багатьох технічних труднощів, яких достатньо в тексті Прелюдій і фуг. Піаністу передуює уважне вдумливе прочитання нотного тексту як багатотембрової

партитури, оскільки поліфонічне мислення китайських композиторів тяжіє до трактування багатоголосся як різномембрової музичної тканини.

Представлене дослідження відкриває перспективи для подальшого поглибленого аналізу творчості китайських композиторів в царині поліфонічної музики для фортепіано із залученням конкретних зразків різних її жанрів. Авторка даної роботи сподівається, що поліфонічні твори для фортепіано композиторів його рідної країни зацікавлять українських виконавців і посядуть гідне місце в їхньому піаністичному репертуарі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавств.: 17.00.03. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2014. 20 с.
2. Батанов В. Європейські традиції фортепіанної музики у творчості китайських композиторів ХХ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2020. № 1, С.61-69. DOI: [https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196567\(2020\)](https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196567(2020)).
3. Беліченко Н. Архітектонічна цілісність поліфонічного твору в аспекті дискурс-аналізу. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. 123. С.30–38.
4. Беліченко Н. Завдання з поліфонії. Строгий стиль. Вільний стиль (фуга). Харків : С. А. М., 2015. 80 с.
5. Беліченко Н. Тектонічні прийоми поліфонії у світлі загальних музичних універсалій. Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. Вип. 1 (46). С.17–28.
6. Беліченко Н. Трактат “Правила гармонічні й мелодичні...” В. Манфредіні у перекладі С. Дегтярьова в парадигмі сучасної теорії поліфонії. Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. Вип. 3. С. 189–195.
7. Борисенко М.Ю. Музикознавчі рефлексії у формі «Прелюдії та фуги»: авторський концерт Сергія Турнеєва. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXI. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ, 2023. С. 87-132.
8. Герасимова-Персидська Н. О. Вихід до нових принципів просторової організації музики в переломні епохи. Музичне мислення. Сутність, категорії, аспекти дослідження / [уклад. Л. Дис]. Київ, 1989. С.54-64.

9. Гоменюк С. Г. Велика поліфонічна форма в умовах хорового письма. Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. №1 (10). Київ, 2011. С.80–86.
10. Горюхіна Н. А. Узагальнення як елемент художнього мислення. Музичне мислення. Сутність, категорії, аспекти дослідження / [уклад. Л. Дис]. Київ, 1989. С.47-54.
11. Горюхіна Н. А. Нариси з питань музичного стилю та форми. Київ: Муз. Україна, 1985. 112 с.
12. Завгородня Г. Ф. Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музикознавчого аналізу : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2013. 32 с.
13. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Поліфонія : навч. посіб. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2012. 104 с.
14. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 20. С.44–51.
15. Кріпак О. Виконавські засоби відтворення фактурної програми фортепіанного твору (на прикладі циклу «Шевченківська сюїта» Б.Лятошинського). Культура України, Вип.74. 2021. С. 47-55.
16. Кузьмук О.В. Взаємодія поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації у творах композиторів першої половини ХХ століття: специфіка оновлення, методи аналізу: автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ, 2020. 20 с.
17. Ляшенко Г. Роль фуґи у драматургії неполіфонічних форм. Київ: Муз. Україна, 1976. 207 с.
18. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава. Харків, 2018. 19 с.
19. Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 19 с.

20. Мірошниченко С. В. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професіональної музики. Монографія. Одеса: Астропринт, 2012. 296 с.
21. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глиєра, 1988. Вип. 1 С.8793.
22. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ: Нац. муз. акад.. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
23. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С.180198.
24. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, Факт, 2020. 576 с.
25. Очеретовська Н., Цицалюк Г. Поліфонія. навч. посіб. для студентів. Харків, Джі-Ем-Пі, 2017. 164 с.
26. Поліщук А. Поняття «поетика» у контексті музикознавства. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 105. С.154–165.
27. Пен Чен. Китайська традиційна ладова система та її застосування у ХХ столітті. МПГУ, 2006.
28. Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. № 1 (2) С. 21-25.
29. Пясковський І. Б. Поліфонія. навч. посіб. Київ: ДМЦНЗКіМУ, 2003. 242 с.
30. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посіб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.
31. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. Наук. вісн. нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 7. С. 4–56.

32. Северинова, М. Трансформація архетипу у семіозисі музичної культури: від архетипового первообразу до концепту та метаконцепту. *Сучасне мистецтво*, (18), 2022. С. 295–304.
33. Седюк І. Своєрідність відбиття принципів неокласицизму в Сонаті для двох фортепіано Пауля Хіндеміта. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії и практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 154–168.
34. Соколов О. В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропринт, 2013. 272 с.
35. Сунь Вей-бо. Поліфонічний цикл у фортепіанній творчості китайських композиторів: традиції та новаторство. Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. Білоруська державна академія музики. Мінськ, 2006, 22 с.
36. Сунь Вей-бо. Поліфонічний цикл у фортепіанній творчості китайських композиторів: традиції та новаторство. Дис. ... канд. мистецтвознавства. Білоруська державна академія музики. Мінськ, 2006. 135 с.
37. Сунь Вей-бо. Фуга як композиційний вид у творчості китайського композитора. Музична культура Білорусі: перспективи дослідження: Матеріали XIV Наукових читань пам'яті Л. С. Мухарінської (1906-1987) / Мінськ, 11-12 квіт. С.185 – 193.
38. Сунь Тянь. Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції: дисертація.... Кандидата мистецтвознавства, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. 220 с.
39. Супрун-Яремко Н. Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. закл. України. Вінниця: Нова Книга, 2014. 512 с.
40. Сухленко І.Ю. Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. Аспекти історичного музикознавства: збірник наук. ст./ ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2017. Вип. X. С. 169-180.



41. Теоретичні проблеми музичних жанрів та форм. А. Сохор, Ю. Холопова (Общ. ред.). Раппопорт Л. (Упоряд.). Музика, 1971.
42. У На. Фортепіанна музика Дін Шанде: поєднання китайської національної традиції з сучасними прийомами європейського письма. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства., 2009. 19 с.
43. Хань Ле. Формування поліфонічно-виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва за стильовим підходом: дисертація ...кандидата педагогічних наук. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2019.
44. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків: шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 184 с.
45. Хоминьский Й. Історія гармонії та контрапункту. Т. 1. Первісне багатоголосся, доба органуму, поліфонія середньовіччя. Київ: Муз. Україна, 1975. 573 с.
46. Хоминьский Й. Історія гармонії та контрапункту. Т. 2. Доба відродження. Київ: Муз. Україна, 1979. 412 с.
47. Хуан Чжулін. Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 245 с.
48. Цінъ Тянь. Образ рідного краю в фортепіанних творах китайських композиторів : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 240 с.
49. Цурканенко І.В. Взаємозв'язки поліфонічної логіки з деякими закономірностями музики ХХ століття. Проблеми сучасного мистецтва і культури: Зб. наук. пр. Професійна освіта та мистецтвознавство. К.: ТОВ Міжнар. фін. агенція, 1998. С. 47-51.
50. Цурканенко І.В. До питання про поліфонію в музиці ХХ ст. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Наук.-метод. зб. Харків: ХІМ. 1995. Вип. другий. С. 59-62.
51. Цурканенко І.В. До питання про музичну поліфонію. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Наук.-метод. зб. Харків: ХІМ. 1996. Вип. третій. С. 63-68.

52. Цурканенко І.В. До питання про фактурно-поліфонічний комплекс в музиці ХХ ст. (на прикладі аналізу II частини 3-ї симфонії Б. Лятошинського). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Наук. - метод. зб. Харків: ХІМ. 1995. Вып. четвертий. С. 52-55.
53. Цурканенко І.В. Поліфонічні свойства музичальної тканини (на прикладі аналізу 4-ої симфонії В.В. Сильвестрова). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Наук.- метод. зб. Харків: ХІМ. 1995. Вып. перший. С. 67-69.
54. Цурканенко І. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці: автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ, 1998. 17 с.
55. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2010. Вып.29. С.549-565.
56. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
57. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вып. 16. С.154–177.
58. Шукайло В. Педалізація у професійній підготовці піаніста. Харків : Факт, 2004. 158 с.
59. Шукайло В. Шлях до майстерності піаніста : навч.-метод. посіб. Запоріжжя : Запоріз. нац.ун-т, 2017. 206 с.
60. Чень Шуюнь. Фортепіанна творчість китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століть: основні стильові напрями: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Нижегородська державна консерваторія ім. М. І. Глінки. Нижній Новгород, 2020.
61. Чжан Менчже. Поліфонічні жанри у фортепіанній творчості китайських композиторів. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вып. ХХІV. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків,

- ХНУМ, 2021. С. 148-165. DOI 10.34064/khnum2-2408.  
[https://aspekty.kh.ua/vypusk24/aspekt\\_24\\_8\\_chzhanmenchzhe.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk24/aspekt_24_8_chzhanmenchzhe.pdf)
62. Чжан Менчже. Поліфонічні твори для фортепіано Рао Юяна в аспекті виконавської реалізації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 61. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ, 2021. С. 201-223. DOI 10.34064/khnum1-6111.  
<https://intermusic.kh.ua/vypusk61/11ZhangMengzhe.pdf>
63. A new compilation of the piano works by Huang An-Lun [Notes]. Shi Dai Wen Yi Publishing House, 2008. 196 p.
64. Bai Ye. Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 49, No. 1 (June 2018), P.137-148.  
<https://www.jstor.org/stable/26844635>
65. Bukofzer M. F. Music in the baroque era from Monteverdi to Bach. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. New York, 1949. Vol. 7, № 3. P. 262–264. DOI: <https://doi.org/10.2307/426669>
66. Chapin K. Time and the Keyboard Fugue. *19th-Century Music*, Vol. 34, No. 2 (Fall 2010), P.186-207. Published by: University of California Press  
 Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2010.34.2.186>.
67. Chernyavska M., Ivanova I., Timofeyeva K., Syriatska T., Mits O. Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. LXVIII, Special Issue 2, 2023. P.166-179. DOI: [10.24193/subbmusica.2023.spiss2.10](https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.spiss2.10)
68. Chernyavska, M. & Zhang, M. Preludes and fugues for piano in the polyphonic works of Chinese composers. *Rast Müzikoloji Dergisi*, Vol: 9 Issue:3 Special Issue 2021 (Interdisciplinary Music Research), 2943-2960. DOI: 10.12975/rastmd.2021931.  
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2019155>
69. Dehn S. W. *Contrapunkt, canon und der fuge*: Berlin, 1859. 270 p.

70. 30 Famous Chinese Piano Pieces.- Edited by Wei Tingge. Zuoqujia yu Zuopin Jianjie [Brief Introduction to the Composers and their Compositions], Renmin Yinyue Chubanshe [People's Music Press], 1996.
71. Fan Zuyin. Folk musical polyphony of China. Beijing, 2004.
72. Fux J. The study of Counterpoint. New York : London, 1963. 156 p.
73. Hindemith P. A composer's world, horizons and limitations. Mainz: Schott Musik International, 1952. 221 p.
74. Hindemith Paul. Unterweisung im Tonsatz. (2 Teile in 2 Bänden). Mainz: B. Schott's Söhne, 1940.
75. Huang Anlun. Series of Piano Works by Chinese Composers [Notes]; Editors-in-Chief: Tong Daojin, Wang Qinyan, ShiDaiWenYi Publishing House, 2011. 350 p.
76. Igarashi Yuki & Ito Masashi & Ito Akinori. Evaluation of Sinusoidal Modeling for Polyphonic Music Signal, 2013. Ninth International Conference on Intelligent Information Hiding and Multimedia Signal Processing Publisher: IEEE, Beijing, China, 464-467. DOI: 10.1109/IIH-MSP.2013.121
77. Ivanova, I., Chernyavska, M., & Pupina, O.. Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. Journal of History Culture and Art Research, 2020. 9(3). P.257–266. doi: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742>
78. Kucherenko S., Sediuk I. Aesthetic Experience and Its Expressions in Music Performance. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. Vol. 51, No. 1. 2020. P. 19 – 28.
79. Kurth E. Grundlagen Des Linearen Kontrapunkts: Bach's Melodische Polyphonie. Bern: Max Drechsel, 1917. 535 p.
80. Kunst der Fuge / kunstderfuge.com (KDF): classical music web resource in files mid (M.I.D.I. / MIDI / .mid). Retrieved from <https://www.kunstderfuge.com/new/nt.htm>
81. Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China (ed. Caroline Mason). Hong Kong: The Chinese University, 2010.

82. Li Hong. The Practice of Integration Guangxi Polyphonic Folk Music into Chorus Singing Teaching for Normal University Students. Proceeding from International Conference on Advanced Education and Management (ICAEM 2015), 2015. May 15–16, Guilin, China, P. 488–492.
83. Li Xiaoquan & Yan Yijun & Ren Jinchang & Zhao Huimin & Zhao Sophia & Soraghan John & Durrani Tariq; Liang Qilian & Mu Jiasong & Jia Min & Wang Wei & Feng Xuhong & Zhang Baoju, eds. Knowledge based fundamental and harmonic frequency detection in polyphonic music analysis. Communications, Signal Processing, and Systems. Springer, CHN, 2018. P.591-599. ISBN 9789811065705
84. Mann A. (ed.). The study of Counterpoint from Johann Sebastian Bach Fux's Gradus ad Parnassum. W.W.Norton & Company, New York, 1971.
85. Mann A. The study of fugue Dover publications. New York, 1958. 340 p.
86. McGahie D. P. The choral fugue: A comparative study of style and procedure in works by J. S. Bach and W. A. Mozart: Abstract of the thesis ... DMA, University of Cincinnati, 2006.
87. Marpurg F. W. Abhandlung von der Fuge... Bd. 1–2. Berlin & A. Haude und J. Spener, 1753, 1754. P.147, P.192.
88. Maslow A.H. A Theory of Human Motivation. URL: <https://psychclassics.yorku.ca/Maslow/motivation.htm>
89. Pesic P. Polyphonic Minds: Music of the Hemispheres. The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, 2017. 330 p.
90. Prout E. Counterpoint. London : Augener & Co, 1891. 258 p.
91. Selection from Chinese Classical Music for piano. Editors-in-Chief: Wei Tingge, Li Mingjun, Xu Min. ShiDaiWenYi Publishing House, 1995.
92. Serhaniuk, L.; Shapovalova, L.; Shehda, L.; Kazymyryv, K.; Kolubayev, O. Portraits and Self-Portraits of Composers at the Musical Work. AD ALTA : Journal of Interdisciplinary Research. 2021. Vol. 11. Issue 1. P. 111-115.
93. Shapovalova L., Chernyavska M., Govorukhina. N., Nikolaievska Y. Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18–21 Centuries: Genre Invariant and

- Performance. Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research. Magnanimitas, 2021. Vol. 11 Issue 02. Special Issue XX. p. 136–140.
94. Slonimsky, Nicolas. Chou Wen-chung. American Composers Alliance Bulletin 9/4: June 1961. P. 2-9.
  95. Tong Daojin. 100 Years of Chinese Piano Music: Vol IV Cycles. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2015. 228 p.
  96. Tyshko S., Severynova M., Tymchenko-Bykhun I., Kharchenko P. Musical culture: multiculturalism and identification/ AD ALTA-JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH. №11, 2021, issue 1, special XVIII. P. 82–87. <http://www.magnanimitas.cz/11-01-xviii>
  97. Walker P. M. Fugue. URL: [http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free\\_trials.html](http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html) (дата звернення: 20.06.2021).
  98. Wang Zhongxiang. Polyphony and Harmony: Review of Wu Yuanmai's Studies on Russian-Soviet Literature and Literary Theories. Foreign Literature Studies, 2015. Volume 37, Issue 3, P.157-170.
  99. Wei Tingge. ed.. Selection from Chinese Classical Music for Piano № 2. Editors-in-Chief: Wei Tingge, Li Mingjun, Xu Min. ShiDaiWenYi Publishing House, Shanghai, 1998.
  100. Weiwei Zhang & Zhe Chen, & Fuliang Yin. Main melody extraction from polyphonic music based on modified Euclidean algorithm. Applied Acoustics, 112, 70–78. 2016. <https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2016.04.023>
  101. Wiant Bliss. M. Possibilities of Polyphonic Treatment of Chinese Tunes. (Master of Arts thesis). Boston University. Boston, 1936.
  102. Williams P. The Organ Music of J. S. Bach. Ed. 2. Cambridge U. Press, 2003. 624 p.
  103. Winzenburg J.. A New Multivoiced World: Polyphony and the First Chinese-Western Fusion Concerto. Journal of musicological research, 2018. Volume 37, Issue 3, 209–238. DOI10.1080/01411896.2018.1482486
  104. Wu Na. Ding Shan Te's Piano Music: Combining Chinese National Tradition with Modern Methods of European Writing. (Abstract of the dissertation of a

- candidate of art history). St. Petersburg N. A. Rimsky-Korsakov State Conservatory. St. Petersburg, 2009.
105. Ying Jiang. Reviving the Beauty of Bach's Music – On the Teaching of Bach's Polyphonic Works. Proceedings of the 2nd International Seminar on Education Research and Social Science (ISERSS 2019). Series Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 2019. P.156–159. Atlantis Press. Retrieved from <https://www.atlantis-press.com/proceedings/iserss-19/125911027>, doi <https://doi.org/10.2991/iserss-19.2019.41>
  106. Zhou, Danny. China's First Recital and Recording Pianist Ding Shande: A Critical Examination of His Performing Career and Performance Style. *Twentieth-Century Music*, Volume 20, Issue 2, June 2023, P. 187 – 214. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478572222000330>
  107. 王安国：《复调写作与复调音乐分析》，北京，当代中国出版社，1994，247页。(Ван Ангуо. Поліфонічне письмо та поліфонічний музичний аналіз. Пекін: Видавництво сучасного Китаю, 1994. 247с.).
  108. 王光祈. 对谱音乐，上海，上海中华书局，1933，93页。(Ван Гуанці. Музика Дупу. Шанхай: Шанхайська книжкова компанія Zhonghua, 1933. 93с.).
  109. 高佳佳：《弦索乐〈十六板〉的复调与变奏思维》，载《中央音乐学院学报》，北京，中央音乐学院学报1993年第2期，29-33页。(Гао Цзяцзя. Поліфонія та варіаційне мислення музики (шістнадцять струн). *Журнал Центральної музичної консерваторії*. Пекін: Пекінська центральна музична консерваторія, 1993. Випуск 2. С.29-33).
  110. 龚晓婷：《复调音乐基础》，人民音乐出版社，2013。Гун Сяотін. Основи побудови фуги. Пекін: Народне музичне видавництво, 2013. 267с.).

111. 丁善德. 《作曲技法探索——复调手法》, 载《音乐艺术》, 上海, 上海音乐学院学报, 1987年第2期40-47页. (Дін Шаньде. Дослідження техніки композиції-поліфонії. *Музичне мистецтво*. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 1987. № 2. С.40-47.).
112. 丁善德. 《单对位法大纲》66页《复对位法大纲》47页·上海音乐出版社, 1954。页 (Дін Шаньде. Метод єдиного контрапункту. 66 с., Метод кількох контрапунктів. 47 с. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 1954).
113. 丁善德. 《赋格写作技术纲要》·上海.上海音乐出版社, 1957, 141页。 (Дін Шаньде. Нарис про техніку складання фуги. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 1957. 141 с.).
114. 奥列姆 (D.Orem) : 《赋格初步》, 赵泮译, 香港, 香港前进书局, 1948, 58页。 (Д. Орем. Попередня фуга. переклад Чжао Яня. Гонконг: книгарня Гонконгу «Форвард», 1948. 58 с.).
115. 段平泰. 《介绍巴赫的三部作品》, 载《中央音乐学院学报》, 北京, 中央音乐学院学报, 1985年第4期, 35-39页. (Дуань Пінтай. Знайомство з трьома творами Баха. *Журнал Центральної музичної консерваторії*. Пекін: Пекінська центральна музична консерваторія, 1985. № 4. С.35-39).
116. 段平泰. 复调音乐, 北京, 人民音乐出版社, 1987, 286页。 (Дуань Пінтай. Поліфонічна музика. Пекін, Народне музичне видавництво, 1987, 286 с.).
117. 杜布瓦: 《对位与赋格教程》, 上册, 138页、下册, 201页, 廖宝生译, 北京, 人民音乐出版社, 1981~1982。 (Дюбуа Т. Курс з



- контрапункту та фуги, том I. 138с. та том II. 201с. переклад Ляо Баошена. Пекін, Народне музичне видавництво, 1981–1982.)
118. 凯森 ( С. Н. Kitsen ) . 《复对位法与卡农》 , 陈田鹤译 , 北京 , 中央音乐学院出版社 , 2011 , 103页 。 (Кітсен Ч. Контрапункт і канон. переклад Чень Тяньхе. Пекін, Центральна консерваторія музичної преси, 2011. 103 с.).
119. 洗涅克: 《十二音技法对位法研究》 , 冷津根据宗象敬日译本翻译 , 载《音乐译文》 , 1986年第4、5期。 (Кшенек Е. Дослідження контрапункту дванадцяти тонових технік. Під редакцією Ленг Цзінь на основі перекладу Цзунсян Цзінгрі. *Музичний переклад*, 1986. Випуски 4 і 5).
120. 柯克兰. 《对位法概要》 , 萧淑娴译 , 北京 , 人民音乐出版社 , 1986 , 186页 。 (Кьоклен Ш. Основи контрапункту. переклад Сяо Шусяня. Пекін, Народне музичне видавництво, 1986. 186 с.)
121. 该丘斯. 《实用对位法》 , 陆华柏译 , 北京 , 人民音乐出版社 , 1986 , 117页 。 (Кьоклен Ш. Практичний контрапункт. переклад Лу Хуабая. Пекін, Народне музичне видавництво, 1986. 117 с.)
122. 林华: 《复调音乐的复兴》 , 载《音乐艺术》 , 上海, 上海音乐学院学报, 1985年第1期, 10-17页. (Лін Хуа. Відродження поліфонічної музики. *Музичне мистецтво*, Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 1985. № 1. С.10-17).
123. 林华. 《用创造心理学指导复调教学》 , 载《音乐艺术》 , 上海, 上海音乐学院学报, 1988年第2期, 63-66页. (Лін Хуа. Використання творчої психології для керівництва викладанням поліфонії. *Музичне*

- мистецтво*. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 1988. Випуск 2. С.63-66).
124. 林华.《复调音书概论》, 上海, 上海音乐出版社, 2010年, 442页.  
(Лін Хуа. Вступ до поліфонічного мистецтва. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 2010. 442 с.).
125. 林华:《复调音乐简明教程》, 上海, 上海音乐学院出版社, 2006年, 286页. (Лін Хуа. Короткий курс поліфонічної музики. Шанхай, Шанхайська консерваторія музичної преси, 2006. 286 с.).
126. 林华、叶思敏《复调音乐教程》, 北京, 高等教育出版社2011年, 174页. (Лін Хуа, Є Сімін. Курс поліфонічної музики. Пекін, Вища освіта, 2011. 174 с.).
127. 林华:《古老学科的新课题——陈铭志复调教学体系研究心得》载《音乐艺术》, 上海, 上海音乐学院学报, 1987年第4期, 87-89页. (Лін Хуа. Нові проблеми стародавніх предметів – досвід дослідження системи навчання поліфонії Чен Мінджі. *Музичне мистецтво*. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 1987. Випуск 4, С.87-89).
128. 林华.《复调音乐教程》, 杭州, 中国美院出版社, 1994, 142页. (Лін Хуа. Підручник з поліфонічної музики. Ханчжоу, Видавництво Китайської академії образотворчого мистецтва, 1994. 142 с.).
129. 林华. a小调帕萨卡里亚与赋格.《音乐创作》.北京. 中国音乐家协会. 1999. 38-44页.(Лін Хуа. Пассакалія та фуга ля мінор. Музична творчість. Пекін. Асоціація китайських музикантів.1999. С.38-44).
130. 林华.《斯特拉文斯基的复调写作技巧》, 载《音乐艺术》, 上海, 上海音乐学院学报, 1986年第1期, 29-37页. (Лін Хуа. Поліфонічна майстерність Стравінського. *Музичне мистецтво*. Шанхай, Шанхайське

- музичне видавництво, 1986. № 1. С.29-37).
131. 林华.D大调序曲与赋格：家乡的歌.《司空图二十四诗品曲解集注》.上海.上海音乐学院出版社.1989.118-125页. (Лін Хуа. Прелюдія і fuga ре мажор: Пісні рідного міста. Анотації до двадцяти чотирьох віршів Сіконг Ту. Шанхай. Шанхайська консерваторія музичної преси. 1989. С. 118-125).
  132. 林华. G大调序曲、圣咏与赋格.《音乐创作》.北京. 中国音乐家协会. 1999. 38-44页. (Лін Хуа. Прелюдія, Псалом і Фуга соль мажор. Музична творчість. Пекін. Асоціація китайських музикантів.1998. С. 40-45).
  133. 罗忠镕.五首五声音阶前奏曲与赋格.《音乐创作》.北京.中国音乐家协会. 1994. 34-40页. (Ло Чжунжун. П'ять пентатонічних прелюдій та фуг. «Створення музики». Пекін. Асоціація китайських музикантів. 1994. С. 34-40).
  134. 刘福安：《民族化复调写作》，上海，上海音乐出版社，1989，446页  
 ° (Лю Фуань. Національне поліфонічне письмо. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 1989. 446 с.).
  135. 刘永平：《作曲理论与复调技法研究文选》，上海，上海音乐出版社，2014年，365页。(Лю Юнпін. Вибрані дослідницькі роботи з теорії композиції та техніки поліфонії. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 2014. 365 с.).
  136. 米德尔顿.《现代对位及其和声》，郑英烈译，上海，上海文艺出版社，1984，158页。(Міддлтон Р. Сучасний контрапункт і його гармонія. переклад Чжен Інлі. Шанхай, Шанхайське видавництво літератури та мистецтва, 1984. 158 с.).
  137. 缪天瑞：《对位法概论》，上海，上海开明书店，1933，63页。(Мяо

- Тяньжуй. Вступ до контрапункту. Шанхай, Шанхайська книгарня Каймін, 1933. 63 с.).
138. 潘佳. 饶余燕音乐创作中的复调思维研究. 浙江师范大学. 硕士学位论文, 2018年6月12日 (Пан Цзя. Дослідження поліфонічного мислення у музичній композиції Рао Юяня: магістерська дисертація. Чжецзянський педагогічний університет, 2018). <https://wap.cnki.net/lunwen-1018289570.nh.html>
139. 黄安伦《赋格四首》复调技法研究 彭晨; 苏青; 硕士. 南京艺术学院, 音乐学2014. 55页. (Пен Чень. Дослідження техніки фуги на прикладі поліфонічних творів ор.68 Хуан Ан-Луна. Магістерська робота. Нанкінський інститут музичного мистецтва, 2014. 55 с.).
140. 皮尔斯 (G. Peavce) . 《简易对位法》, 赵飒译, 北京, 中国函授音乐学院出版, 1977, 24页。 (Г. Півс. Спрощений метод контрапункту. переклад Чжао Яня. Пекін, Китайська заочна музична консерваторія, 1977. 24 с.).
141. 辟斯顿. 《对位法》, 唐其竟译, 北京, 人民音乐出版社, 1984, 226页。 (Пістон В. Метод контрапункту. переклад Tang Qijing. Пекін, Народне музичне видавництво, 1984. 226 с.).
142. 《复调音乐》[苏]斯克列勃科夫著. 吴佩华、丰陈宝译. 北京: 人民音乐出版社, 1957年12月第1版, 根据МУЗГИЗ1956年版译出。  
(Поліфонічна музика [Су] Скребкова. переклад Ву Пейхуа та Фен Ченбао. Пекін, Видавництво народної музики, 1-е видання, грудень 1957, переклад на основі видання МУЗГІЗ 1956.)
143. 普劳特 (E. Prout) . 《赋格写作》308页 《赋格分析》369页, 段平泰译, 上海, 上海音乐出版社, 2007~2010年出版 (Праут Е. Курс написання

- фуги 308 с. та курс аналізу фуги 369 с., переклад Дуан Пінтай. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 2007–2010).
144. 碗碗腔. 陕西省汉族戏曲剧种 (Порожнина чаші. Види ханьської опери провінції Шеньсі) <https://baike.baidu.com/item/碗碗腔/3369466>)
145. 饶余燕·复调音乐的学术盛会 - 全国高等音乐院校首届复调音乐学术会议侧记 [ J ] · 北京：人民音乐· 1989 ( 02 ) (Рао Юян. Академічний захід поліфонічної музики – замітка на першій академічній конференції поліфонічної музики Національної консерваторії [J]. Пекін, Народна музика, 1989. (02))
146. 饶余燕.引子与赋格 (1956) .7-12页.延安生活素描 (1962—1963) . 32-62页.引子与赋格—抒情诗 (1964) 63-68页.《饶余燕钢琴选集》.上海.上海音乐出版社.2013. (Рао Юянь. Прелюдія та фуга (1956). С. 7-12. Замальовка життя Яннані.(1962-1963). С. 32-62. Інтродукція та фуга – Лірика (1964). С. 63-68. Фортепіанні добірки Рао Юяня. Шанхай. Шанхайське музичне видавництво. 2013)
147. 饶余燕·复调理论的新硕果——陈铭志教授《复调音乐写作基础教程》学习札记·北京；人民音乐, 1987. 42-43页 (Рао Юян. Нові плоди теорії поліфонії – навчальні записки з «Основного курсу написання поліфонічної музики» професора Чень Мінджи. Пекін, Народна музика, 1987. С.42-43).
148. 饶余燕·关于复对位、可动对位和繁复对位 [ J ] · 上海：音乐艺术上海音乐学院学报, 2008.17-20页 (Рао Юян. Про подвійний контрапункт, рухомий контрапункт і складний контрапункт. *Музичне мистецтво, журнал Шанхайської консерваторії музики*. Шанхай, 2008. С.17-20).
149. 饶余燕·试论苏联复调音乐理论体系·北京：中国音乐学杂志, 1990.

- 12-20页 (Рао Юян. Про теоретичну систему радянської поліфонічної музики. Пекін, Китайський журнал музикознавства, 1990. С.12-20).
150. 饶余燕.长安古乐复调小品三首.《中国风格复调选集》.北京.人民音乐出版社.1997. 56-63页. (Рао Юян. Три поліфонічні п'єси стародавньої музики Чаньань. Вибрані збори поліфонії китайського стилю. Пекін. Народне музичне видавництво.1997. С.55-63).
151. ]孙云鹰：《复调音乐基础教程》，北京，高等教育出版社，1991，118页。(Сунь Юньїн. Основний курс поліфонічної музики. Пекін, Вища освіта, 1991. 118 с.).
152. 苏夏.《实用对位法》212页,《复对位法》55页,上海文光书店,1950。(Су Ся. Практичний контрапункт. 212 с. та Метод багатоточкового контрапункту. 55 с. Шанхай, Шанхайська книгарня Венгуан, 1950.).
153. 徐孟东：《20世纪帕萨卡里亚研究》，人民音乐出版社，2003。(Сюй Мендун. Дослідження Пассакалії в ХХ столітті. Пекін, Народне музичне видавництво, 2003. 235 с.).
154. 徐孟东.《中国复调音乐形态新的发展与变异》，载《音乐艺术》，上海，上海音乐学院学报，1999年第3期48-57页、第4期41-47页。(Сюй Мендун. Новий розвиток та варіації китайських поліфонічних музичних форм. *Музичне мистецтво*. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 1999. Випуск 3. С.48-57 і Випуск 4. С.41-47).
155. 徐孟东. 中国复调音乐理论的形成、发展与思考刊载于《音乐艺术》2018年第1期, 第46~61页 (Сюй Мендун. Становлення, розвиток і мислення теорії китайської поліфонічної музики. *Музичне мистецтво*. 2018. Випуск 1. С.46-61).

156. 佟忠良. 十二個音調級別的附加組合。丁善德和他的音樂作品, 上海音樂出版社, 1993年, 第93-98頁。(Тун Чжунлян. Додаткова комбінація дванадцяти тонових рівнів Дін Шаньде та його музичні твори. Шанхайське музичне видавництво, 1993. С.93-98).
157. 樊祖荫. 中国民间多声部音乐论. 北京, 中央音乐学院出版社. 2004. 275页 (Фан Зуїнь. Теорія багатоголосої музики китайської меншини. Пекін, Китайська консерваторія, 2004. 275 с.).
158. 冯效刚. 20世纪上半叶中国钢琴音乐文化 .博士学位论文. 南京市: 南京艺术学院, 2007. 150页 (Фен Сяоган. Фортепіанна культура Китаю другої половини ХХ ст. кандидатська дисертація. Нанкін, Нанкінський ін-т мистецтв, 2007. 150 с.).
159. 黄洛华《从〈小宇宙〉看巴托克的复调思维与技法》, 载《星海音乐学院学报》, 广州, 星海音乐学院, 1994年第1、2期51-56页。(Хуан Луохуа. Погляд на поліфонічне мислення та прийоми Бартока з «Малого Всесвіту». Журнал коледжу Синхайська консерваторія музики. Гуанчжоу, Синхайська консерваторія музики, 1994. № 1 і 2, С.51-56).
160. 黄自: 《单对位法概要》, 上海·上海音乐书店·1939, 48页 (Хуан Цзи: «Резюме єдиного контрапункту», Шанхай, Шанхайська музична книгарня, 1939. 48 с.).
161. 邹建平. 《20世纪赋格主题的特征》, 载《中央音乐学院学报》, 北京, 中央音乐学院学报, 1999年第2期, 9-18页。(Цзоу Цзяньпін. Особливості тем фуг ХХ століття. Журнал Центральної музичної консерваторії. Пекін, Пекінська центральна музична консерваторія, 1999. Вип.2. С.9-18).

162. 陈文红. 20世纪中国钢琴音乐风格之演进. 硕士学位论文.长沙: 湖南师范大学出版社, 2006.47页 (Чень Ветхуон. Стыль китаіської фортепіанної музики ХХ ст.: магістерська робота. Чанша, Хунанський пед. ун-т, 2006. 47 с.).
163. 陳一文。饒遠鋼琴作品複調技法研究。華中師範大學科學館藏, 湖北, 武漢。第5期。2015. 第88-92頁。(Чень Івен. Дослідження техніки поліфонії фортепіанних творів Рао Юяна. Науковий збірник Центрально-китаіського педагогічного університету. Хубей, Ухань, 2015. Випуск 5. С.88-92).
164. 陈铭志. 《赋格曲写作》, 上海, 上海文艺出版社, 1980, 205页。  
(Чень Мінджі. Композиція фуги. Шанхай, Шанхайське видавництво літератури та мистецтва, 1980. 205 с.).
165. 陈铭志: 《赋格学新论》, 上海音乐学院出版社, 2007. (Чень Мінджі. Нова теорія фуги. Шанхай, Шанхайська музична консерваторія, 2007. 342 с.).
166. 陈铭志: 《复调音乐写作基础教程》, 北京, 人民音乐出版社, 1986  
, 291页 (Чень Мінджі. Основний курс поліфонічного написання музики. Пекін, Народне музичне видавництво, 1986. 291 с.).
167. 陈铭志. 《陈铭志复调论文集》, 上海, 上海音乐出版社, 2002年, 339  
页。(Чень Мінджі. Поліфонічні есе Чень Мінджі. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 2002. 339 с.).
168. 陈铭志: 《复调思维与形象思维》载于《音乐艺术》, 上海, 上海音乐学院学报, 1989年第1期、10-11页和20页(Чень Мінджі. Поліфонічне мислення та мислення в образах і музичне мистецтво. Шанхай,



- Шанхайське музичне видавництво, 1989. 1, С.10-11с. та С.20).
169. 陈铭志. 13 序曲与赋格曲. 上海.上海音乐出版社. 2004. 77页. (Чень Мінчжі. «13 Прелюдій та фуг. Передмова Лін Хуа. Шанхай. Шанхайське музичне видавництво. 2004. 77с.)
170. 陈铭志: 《对复调思维的思维》, 《中国音乐学》, 北京, 中国艺术研究院, 1989年第2期, 4-20页. (Чень Мінджі. Мислення поліфонією мисленням. *Китайське музикознавство*. Пекін, Пекінська академія мистецтв, 1989. Випуск 2, С.4-20).
171. 陈铭志. “中國民間音樂中復調因素的初步探討”。《音樂研究》雜誌, 第4期, 第12-14頁, 1959年。(Чень Мінджі. Попереднє обговорення факторів поліфонії в китайській народній музиці. *Музичні дослідження*, 1959. Випуск 4, С.12-14).
172. 陈铭志. 《阿诺德·勋伯格的钢琴曲Op.33a》, 分载于《音乐探索》, 上海, 上海音乐学院学报, 1987年第2期, 3-10页. (Чень Мінджі. Фортепіанна п'єса Арнольда Шенберга-Op.33a. *Дослідження музики*. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 1987. № 2. С.3-10).
173. 陈鸿铎. 《巴赫赋格曲写作中的独特处理》载《中央音乐学院学报》, 北京, 中央音乐学院学报, 1998年第1期, 59-63页. (Чень Хундуо. Унікальне трактування в написанні фуги Баха. *Журнал Центральної музичної консерваторії*. Пекін, Пекінська академія мистецтв, 1998. № 1. С.59-63).
174. 张韵璇. 《复调音乐分析教程》, 上海, 上海音乐出版社, 2004年310页. (Чжан Юньсюань. Курс аналізу поліфонічної музики. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 2004. 310 с.).

175. 赵德义. 《现代赋格答题的多向性选择》, 载《黄钟》, 武汉, 武汉音乐学院, 1989年第1期57-60页. (Чжао Деї. Багатоспрямований вибір сучасної фуги. *Жовтий дзвін*. Ухань, Уханьська консерваторія музики, 1989. № 1. С.57-60).
176. 赵德义、刘永平: 《复调音乐基础教程》, 北京, 人民音乐出版社, 1997, 415页。(Чжао Деї, Лю Юнпін. Основний курс поліфонічної музики. Пекін, Народне музичне видавництво, 1997. 415 с.).
177. 赵晓生. 《巴赫的创意曲》, 载《音乐艺术》, 上海, 上海音乐学院学报, 1995年第1期56-61页、第2期57-62页. (Чжао Сяошен. Творчі пісні Баха. *Музичне мистецтво*. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 1995. Випуск 1, С.56-61 і Випуск 2, С.57-62).
178. 周雪石. 《十二音技法在赋格中的运用——兼评陈铭志一首序曲与赋格》, 载《音乐艺术》, 上海, 上海音乐学院学报, 1991年第2期, 54-58页. (Чжоу Сюеші. Застосування дванадцяти тональних технік у фугах — коментар до увертюри та фуги Чена Мінджі. *Музичне мистецтво*. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 1991. Випуск 2, С.54-58).
179. 朱世瑞. 《中国音乐中复调思维的形成与发展》, 连载于《中央音乐学院学报》, 北京, 中央音乐学院学报, 1986年第2期3-9页、第3期35-47页、第4期41-48页 (Чжу Шируй. Формування та розвиток поліфонічного мислення в китайській музиці. (серія ст.). *Центральний музичний журнал Академії*. Пекін, Пекінська центральна музична консерваторія, 1986. Випуск 2, С.3-9, Випуск 3, С.35-47 і Випуск 4. С.35-47).
180. 朱世瑞: 《中国当代音乐创作中复调思维的表现形态》, 连载于《音

- 乐研究》，北京，人民音乐出版社，1987年第1期2-17页、第2期2-21页、第3期1-17页。(Чжу Шируй. Форми вираження поліфонічного мислення в сучасній китайській музиці. *Music Research*. Пекін, Народне музичне видавництво, 1987. Випуск 1. С.2-17, Випуск 2, С.2-21 і Випуск 3, С.1-17).
181. 于苏贤.《对位在作曲中的广泛性价值》,载于《中央音乐学院学报》,北京,中央音乐学院学报,1988年第1期,20-26页。(Юй Сусянь. Велике значення контрапункту в композиції. *Журнал Центральної музичної консерваторії*. Пекін, Пекінська академія мистецтв. 1988. № 1. С.20-26).
182. 于苏贤:《20世纪复调音乐导论》,连载于《中央音乐学院学报》,北京,中央音乐学院学1992年第3期34-48页,第4期57-65页。(Юй Сусянь. Вступ до поліфонічної музики в 20 столітті. *Журнал Центральної музичної консерваторії*. Пекін, Пекінська центральна музична консерваторія, 1992. Випуск 3. С.34-48 і Випуск 4. С.57-65).
183. 于苏贤.《中国传统复调音乐》,北京,人民音乐出版社,2006年,489页。(Юй Сусянь. Китайська традиційна поліфонічна музика. Пекін, Народне музичне видавництво, 2006. 489 с.).
184. 于苏贤.《复调音乐教程》,上海,上海音乐出版社,2001年,481页。(Юй Сусянь. Підручник з поліфонічної музики. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, 2001. 481 с.).
185. 于苏贤.《20世纪复调音乐》,北京,人民音乐出版社,2001年,363页。(Юй Сусянь. Поліфонічна музика 20-го століття. Пекін, Народне музичне видавництво, 2001. 363 с.).
186. 于苏贤.《非序列无调性音乐的复调结构》,载于《中央音乐学院学报

- 》，北京，中央音乐学院学报，1995年第1期，31-37页。(Юй Сусянь. Поліфонічна структура непослідовної атональної музики. *Журнал Центральної музичної консерваторії*. Пекін, Пекінська академія мистецтв, 1995. № 1. С.31-37).
187. 于苏贤.《调式思维在20世纪复调中的发展》，载《音乐研究》，北京，人民音乐出版社，1993年第3期，85-92页 (Юй Сусянь. Розвиток модного мислення в поліфонії в 20 столітті. *Музичні дослідження*. Пекін, Народне музичне видавництво, 1993. Випуск 3. С.85-92).
188. 杨勇.《固定旋律在复调音乐发展中的作用》，载《音乐研究》，北京，人民音乐出版社，1985年第4期，47-64页。(Ян Юн. Роль фіксованої мелодії у розвитку поліфонічної музики. *Музичні дослідження*. Пекін, Народне музичне видавництво, 1985. № 4, С.47-64).
189. 姚亚平：《复调的产生》，中央音乐学院出版社，2009。  
(Яо Япін. Поява поліфонії. Пекін, Центральна музична консерваторія, 2009. 203 с.).

## ДОДАТОК

### ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

#### Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Чжан Менчже. Поліфонічні жанри у фортепіанній творчості китайських композиторів. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXIV. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ, 2021. С. 148-165. DOI 10.34064/khnum2-2408.

[https://aspekty.kh.ua/vypusk24/aspekt\\_24\\_8\\_chzhanmenchzhe.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk24/aspekt_24_8_chzhanmenchzhe.pdf)

2. Чжан Менчже. Поліфонічні твори для фортепіано Рао Юяна в аспекті виконавської реалізації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 61. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ, 2021. С. 201-223. DOI 10.34064/khnum1-6111. <https://intermusic.kh.ua/vypusk61/11ZhangMengzhe.pdf>

#### Стаття у зарубіжному фаховому виданні,

#### що індексується у міжнародній наукометричній базі Scopus:

3. Chernyavska, M. & Zhang, M. (2021). Preludes and fugues for piano in the polyphonic works of Chinese composers. Rast Müzikoloji Dergisi, Vol: 9 Issue:3 Special Issue 2021 (Interdisciplinary Music Research), 2943-2960. DOI: 10.12975/rastmd.2021931.

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2019155>

## КОНФЕРЕНЦІЇ

1. Науково-практична конференція «День науки» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 20-21 травня 2019 р.);
2. Міжнародна науково-практична конференція «Homo interpretatus в творчій практиці сьогодення» науково-творчого проєкту «Практична музикологія» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 6-8 грудня 2019 р.);

3. Науково-практична конференція «Музична комунікація у питаннях і відповідях» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 15-18 січня 2021 р.),
4. Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 1–3 квітня 2021 р.);
5. Міжнародна науково-практична конференція «Поетика музичної творчості» науково-творчого проєкту «Практична музикологія» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 14-17 січня 2022 р.).