

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

**Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ ЧЖАО СЯОШЕНА
В АСПЕКТІ НОВАЦІЙ МУЗИЧНОЇ МОВИ**

Магістерська робота

Яо Яньцзюня

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства, професор

Чернявська М. С.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання а відповідне джерело.

Яо Яньцзюнь

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧА БІОГРАФІЯ ЧЖАО СЯОШЕНА.....	7
1.1. Формування світоглядних настанов композитора.....	7
1.2. Створення власної композиційної системи Тай-Чі.....	10
Висновки до Розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА І СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ КОМПОЗИТОРА.....	21
2.1. Початковий період: 1970-ті роки.....	21
2.2. Пошуки власного стилю: від 1980-х років.....	22
Висновки до Розділу 2.....	30
РОЗДІЛ 3. ОНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ МОВИ ТА ЇХ СПОСОБИ ЗВУКОВОГО ВІДТВОРЕННЯ.....	32
Висновки до Розділу 3.....	38
ВИСНОВКИ.....	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	44

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Чжао Сяошен (народився в Шанхаї в 1945 році) – композитор, піаніст і педагог, чий внесок в історію китайської фортепіанної музики є репрезентацією унікального композиційного підходу: міжкультурного поєднання західного серіалізму та стародавньої китайської філософії, притаманної його власній системі композиції «тай-чи».

Фортепіанна творчість Чжао Сяошеном на сьогодні мало досліджена. Вимагають детального розгляду питання, пов'язані з періодизацією фортепіанного стилю композитора, розкриттям його новаторської звукової специфіки, особливостями піанізма як наслідка новаторської музичної мови композитора. Даний аспект визначає актуальність теми запропонованого дослідження.

Мета дослідження – створення цілісної картини фортепіанної творчості Чао Сяошена в аспекті новаторства музичної мови.

Для досягнення мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- визначити роль композитора Чао Сяошена в контексті розвитку китайської музичної культури та піаністичного мистецтва ХХ століття;
- встановити періодизацію фортепіанної творчості Чао Сяошена;
- розкрити особливості художнього світогляду композитора, щоб сприяти найповнішому виявленню ідей, художньої концепції його творів;
- виявити комплекс виразних засобів, що обумовлюють новаторство музичної мови у фортепіанних творах Чао Сяошена;
- визначити коло виконавських завдань у фортепіанних творах композитора;
- розглянути піаністичні проблеми, що виникають під час виконання: особливості інтонування, прийоми артикуляції, динаміка, віртуозно-технічні складності.

Об'єкт дослідження - китайське фортепіанне мистецтво ХХ – початку ХХІ століття.

Предмет дослідження – фортепіанна творчість Чао Сяошена в аспекті новаторства музичної мови.

Матеріалом дослідження виступають сольні фортепіанні фортепіанні твори Чао Сяошена: аранжування «Говорячи про болісну революційну сімейну історію» (1970), оригінальні твори «Пісня рибалки» (1970), «Тайцзі» (1987), «Слідкуй за серцем» (1990) та концерти для фортепіано з оркестром : «Бог надії» (№1) (1985) та «Ляо Ін» (№2) (1991).

Методи дослідження:

– історико-генетичний – обумовлений необхідністю розкрити історичні передумови та генезис китайського музичного мистецтва другої половини ХХ століття;

– системний – забезпечує взаємодію функціональних та структурних характеристик досліджуваних явищ у галузі жанрово-стильового трактування фортепіанних творів Чжао Сяошена;

– філософсько-естетичний – дозволяє осмислити світоглядні позиції Чжао Сяошена, а також творчу еволюцію композитора;

– жанрово-стильовий – дозволяє виявити композиторське трактування фортепіанних творів Чжао Сяошена у контексті його стилю;

– структурно-функціональний, який використовується при композиційно-драматургічному та виконавському аналізі творів;

- інтонаційного аналізу – для визначення способів актуалізації конкретного нотного тексту;

– інтерпретологічний – зосереджує увагу на проблемах адекватного відтворення композиторського тексту та звукового ідеалу у виконавській практиці.

Теоретичною базою дослідження стали праці китайських музикознавців, присвячені:

- окремим фактам життя та діяльності Чжао Сяошена (F. Jiang, W. Dong, W. Kong, J. Zhao, X. Zhao);
- процесу становлення і розвитку національного фортепіанного мистецтва (C. Zhou, D. Yie, Q. Yang, J. Yang, X. Xiong, Xiaole L.);
- специфіці фортепіанного виконавського мистецтва (Т.Веркіна, О.Катрич, О.Фекете, В.Москаленко та ін).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження. У роботі вперше:

- фортепіанну творчість композитора Чжао Сяошена розглянуто у повному обсязі;
- виявлено різноманітні та системні зв'язки фортепіанної творчості композитора з національними традиціями, фольклором, інструментальною та театральною культурою;
- розкриваються зв'язки музики Чжао Сяошена із традиціями європейського піанізму, зокрема, нововіденської школи, принципами новітніх західноєвропейських технік письма;
- проаналізовано комплекс виразних засобів у фортепіанних творах Чжао Сяошена, що визначає їх новаторську музичну мову;
- визначено процеси внутрішньої динаміки інтонаційного становлення цілого, характер взаємодії різних тембрових та фактурно-ритмічних засобів організації звукового матеріалу у системі принципів музичного мислення композитора;
- розглянуто піаністичні проблеми, що виникають при виконанні творів композитора: особливості інтонування, засобів артикуляції, динаміки, педалізації, аплікатури, віртуозно-технічні труднощі.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що його результати можуть знайти застосування у курсах історії музики та методики навчання гри на фортепіано, а також у практичній діяльності викладачів у Китаї та в Україні. Робота має привернути увагу до цікавого та цінного явища музичної культури

сучасної епохи, познайомити з його національними витоками та художніми особливостями.

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел. Загальний об'єм роботи - 48 сторінок: основний текст - 43 сторінки, Список використаних джерел - 55 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧА БІОГРАФІЯ ЧЖАО СЯОШЕНА

1.1. Формування світоглядних настанов композитора

Композитор Чжао Сяошен народився в Шанхаї в 1945 році. Поряд із рисами, запозиченими із західної теорії музики, китайської теорії музики та давньокитайської філософії, важливу роль у винаході системи тай-чи відіграли дві значущі концепції, а саме, перегляд західних звуковисотних класів відповідно до його музичних потреб і теорії «складу сил». Ця теорія стверджує, що музика побудована з конкретних діаметральних сил, включаючи консонанс і дисонанс, емоції і логіку, контроль і відмову від контролю, відцентровість і відсутність центру, а також національний і міжнародний контексти. Відповідно до цієї теорії, музичний твір повинен досягти балансу між кожним з цих полюсів. Композиційна система тай-чи, незважаючи на її складність й хитромудрість, є основою системи балансу між факторами, які впливають на створення музики.

Щоб продемонструвати свою нову теорію та довести її цінність, під час зародження системи тай-чи Чжао складав твори, які були прикладами його розміркувань. Його фортепіанний концерт 1985 року під назвою «Бог надії» представляє теорію складу сил, сюїта дерев'яних духових 1986 року «Музика Цзянь у чотирьох п'єсах» є яскравим прикладом звуковисотних класів, розроблених Чжао, а сольна фортепіанна п'єса тай-чи – це взірць однойменної композиційної системи тай-чи.

Теорія Чжао і вищезгадані твори привели китайську фортепіанну музику в новий напрямок, наповнений новими ідеями та ресурсами для натхнення. Інші значущі роботи Чжао Сяошена включають його імпровізаційні збірки 1990-х років, деякі з яких також засновані на системі тай-чи, і які можна знайти в його альбомі «За покликанням серця». Чжао додав до існуючого репертуару китайської фортепіанної музики твори високої якості та різноманітності.

У 1956 році Чжао навчався грі на фортепіано в доконсерваторському відділенні Шанхайської консерваторії, і там в нього пробудився інтерес до композиції. Його ранні композиції чітко наслідують композиційному стилю Бетховена та Шопена. У 1978 році, ще навчаючись у Шанхайській консерваторії, він змінив свою спеціальність з фортепіанного виконавства на композицію. Це був період перетворень, проголошений головою уряду Ден Сяопіном. Він запровадив культурну політику, яку назвав «три способи перетворень», яка складалася з трьох категорій: «революційної» (модернізація культурних відносин, процесів мислення та місць розташування), «національної» (підтримка певних культурних традицій і гордість за свою країну) і широке «громадське залучення» (рівність для всіх громадян).

Розуміння Чжао Сяошеном цих «трьох методів перетворень» вплинуло на його композицію, поставивши конкретну мету для його роботи. Включення процесів західної теорії музики до його системи тай-чи відображало «революційний аспект» перетворень, але переважною характеристикою його композицій у цей період часу був «націоналізм», про що свідчить його поширена імітація традиційних китайських інструментів у багатьох його фортепіанних п'єсах.

З 1981 по 1984 рік він продовжив навчання у Сполучених Штатах в Колумбійському університеті. Він також вивчав електронну музику в Університеті штату Міссурі. У цей час Чжао не писав у справжньому «китайському» стилі. Це було зумовлено тим, що він був не на своїй батьківщині і тому, що він намагався поглинати західний стиль навколишніх композиторів, що відбилося на його вкрай комп'ютеризованій курсовій роботі. Після повернення до Китаю у 1985 році він став професором Шанхайської консерваторії, де і працює донині.

Після політичних та економічних реформ у Китаї в 1970-х роках Чжао Сяо-шен брав участь у підтримуваних урядом міжнародних візитах по обміну студентами як студент музичної композиції. Після повернення зі Сполучених Штатів Чжао Сяо-шен почав направляти свої думки про теорію музики в те,

що стане композиційною системою Тай Чі. Його поєднання західного серіалізму та китайської філософії І Цзіна було сміливим та інноваційним кроком в історії китайського фортепіано, що призвело до безлічі можливостей для композиції та стилю китайської фортепіанної музики.

Навіть коли Чжао безпосередньо не використовує систему Тай Чі для своїх композицій, він намагається використовувати китайську звучність у сучасних західних ідіомах. У свою першу танцювальну сюїту «Мелодію землі» він включає китайські інструменти та музичний стиль пекінської опери, який можна розділити на стилі Сіпі та Ерхуан. Мелодія включає арії, мелодії з фіксованою мелодією та паттерни ударних.

Третя танцювальна сюїта Чжао використовує елементи китайської ритуальної музики. Його балетна музика «Сонце над пусткою» — це колаж включає ритми поп-басу, вокальний хор і алеаторну китайську оркестрову гру, що включає піпу, чотириструнний китайський музичний інструмент, який звучить як банджо в американській музиці кантрі. Більшість його фортепіанних композицій вимагають віртуозної техніки, а також з можливістю точного наслідування традиційним західним і китайським інструментам.

Звичайно, Чжао не єдиний китайський фортепіанний композитор, який використовує багатокультурні елементи теорії музики у своїх творах; його сучасники пропонують різні унікальні поєднання теорій і стилів. Наприклад, «Вісім спогадів про акварель» Тан Дуна, ор. 1 (八幅水彩画的回忆) поєднує китайську пентатоніку і традиційні китайські народні мелодії з європейськими експресіоністськими гармоніями. Сюї Чжи-мін використовує техніку дванадцяти тонів у своїй «Прелюдії та фузі» (1985). Чень Пей-сюнь включає традиційні західні гармонії у свій фортепіанний твір під назвою «Осінній місяць на спокійному озері» (平湖秋月). Замість того, щоб складати твір, який об'єднує музику різних культур, Чжао Сяо-Шен виділяється з цих композиторів, оскільки він створив абсолютно нову систему, за допомогою якої можна написати багато таких творів.

1.2. Створення власної композиційної системи Тай-Чі

У світі сучасної китайської музики система «тай-чи» Чжао Сяошена для фортепіано соло оживила музику двадцятого століття, послуживши каталізатором нової музичної думки. Новаторське і сміливе рішення композитора ввести давню китайську філософію в сучасну музичну композицію було безпрецедентним. Музиканти й науковці зацікавилися його процесом мислення. Цікаво, що могло спонукати Чжао побудувати композиційну систему з таких розрізнених частин.

В інтерв'ю, яке Чжао Сяо Шен дав у 1991 році він сказав: «Композитори нині страждають. По-перше, ви не можете утримувати себе, не можете покрити свої витрати на життя, складаючи. Довгий час більшість композиторів [у Китаї] були бідними. Найбільша складність для сучасних композиторів полягає в тому, що стільки хорошої, серйозної музики вже було написано за сотні років потому композиторами бароко, класики та романтизму (такими як Бах, Моцарт, Бетховен і Шопен). А також майже всі найцікавіші та веселі прийоми складання музики вже використовувалися композиторами. Ми не можемо повернути свою музику в період романтизму, наприклад, тому, що слухачам вона не буде цікавою та захоплюючою. Що нам тепер робити? Як ми збираємося вийти з цієї ситуації? Композиторів зараз дуже сумно» [49, с. 295].

Прочитавши це жалібне твердження, на думку спадає вірш, написаний Цюй Юанем тисячі років тому: «路漫漫其修远兮 · 吾将上下而求索». «Шлях до пошуку істини дуже далекий і довгий, тому треба дивитися в усі сторони». (Переклад автора). Але Чжао Сяо-Шен, мабуть, не залишався на пошуках дуже довго. 1 січня 1987 р. він вперше надихнувся на споглядання стародавньої китайської філософії Чжоуї, також відомого як І Цзин, і як її принципи могли б сприяти його музиці.

Його твердження щодо теорії Чжоу І:

«І Цзин містить ідею про те, що, коли були розроблені перші письмові записи про людські знання, розуміння людьми свого оточення було в кращому випадку туманним і примітивним. Проте передача записаних знань від предків до нащадків є основою для більш універсального способу мислення. Намагаючись досягнути концепцію І Цзин, забудьте про таємничу природу її писань; Натомість теперішні та майбутні покоління повинні зосередитися на чистих і основних принципах, з яких можна отримати найціннішу сутність давньої китайської традиційної культури» [цит. за: 49, с. 181]

«Єдність Неба і людства» (天人合一) є характеристикою філософії І Цзин. Людство та його контекст нероздільні; Небо, земля, люди та боги об'єднуються, щоб створити єдиний процес мислення. Таким чином, І Цзин можна застосувати до безлічі досліджень і ситуацій. Шамани використовують книгу І Цзин, щоб передбачити зловісні та сприятливі ознаки; Даоси вважають це своєю релігійною історією, скоріше, як Біблію, що містить притчі глибокого духовного змісту; вчені-медики використовують його для визначення внутрішнього клімату і балансу людського тіла, включаючи температуру, рівень вологості та меридіани (канали Ци тіла, через які енергія повинна вільно протікати), що піддається індивідуальній діалектичній терапії для кожного пацієнта; а натуралісти використовують вчення для вивчення астрономії, географії та чотирьох пір року. Можна обгрунтовано стверджувати, що філософія І Цзин є загадковою і дивовижною стародавньою китайською класикою. Натхнення Чжао Сяо-шена, щоб зв'язати І Цзин з музикою, являє собою поєднання між старовинними та сучасними відчуттями, що надало йому та іншим багатство нових ідей для урізноманітнення світу сучасної музики. Тому 31 січня 1987 р. він зробив перший крок до світу композиції Тай-Чі. Він скористався системою І-Цзин «інь-ян» (阴阳) у своєму творі «Три розділи Ін-ян», який був складений для шістнадцяти гравців [52].

Чжао розповів наступне про свій творчий процес:

Я знайшов схожість між Ба-гуа (八卦) [вісьмома діаграмами природних

явищ, які включають небо, землю, вітер, грім, воду, вогонь, гору і болото] і трьома основними елементами музики, якими є висота, гармонія, і ключ. Я намагався використати формат Ба-гуа, щоб пояснити відмінності кольорів висоти, акордів, які використовують комбінації інь-ян, і навіть відносини інь-янь [тобто, гармонія і контраст між темним і яскравим, місяцем і сонцем, бемоль і диз, мінор і мажор], чому я знайшов логічні пояснення [49, с. 296-297].

Діаграма Тай-Чі має на меті надати композиторам структуру для композицій; це не формула, яка автоматично створює нову музику. За словами Чжао Сяо-шена, ця нова концепція заснована на шістдесяти чотирьох гексаграмах І Цзіна, які привели до винаходу шістдесяти чотирьох класів висоти. Ці шістдесят чотири класи висоти розділені на дві частини, які є інь і ян, і які мають «дзеркальну» структуру. Шістдесят чотири класи висоти можуть бути нескінченними в різноманітності. Але все-таки використання цієї теорії для складання фортепіанної п'єси є складним процесом і експериментом. Після довгих експериментів композитора в середині липня 1987 року сольна фортепіанна робота «Тай-Чі» була закінчена.

Чжао Сяо-шен — не єдиний композитор, який посилався на книгу китайської філософії «І Цзин» під час створення композицій. Джон Кейдж є основним композитором у західній музичній сфері, на якого сильно вплинув І Цзін, про що свідчить його чотиритомна «Музика змін», завершена в 1951 році і присвячена його другу Девіду Тюдору. Кейдж переніс філософію ворожіння І-цзин, або прогнозування майбутнього, у свій композиційний стиль, використовуючи випадкові операції для створення різних звуків, тиші, темпу, тривалості та шарів, серед інших музичних змін. Перерахувавши спектри цих змінних у вигляді діаграм, він почерпнув із них, щоб скласти, використовуючи звичайний спосіб позначення нотними нотками та тактами, в яких все було позначено з повними деталями. Прикладом одного з цих спектрів музичних змінних є використання Кейджем фортепіано: на ньому можна грати традиційно, пощипуючи струни нігтями, хлопаючи кришкою клавіатури,

граючи на барабанах на струнах та ударяючи по кришці клавіатури, і це лише кілька варіантів. Вимоги до педалювання також були детально зазначені

Хоча Чжао і Кейдж використовували І Цзінь під час планування та написання композицій, їхні точки зору, процеси та цілі відрізнялися. Формальну структуру Тай-Чі Чжао можна пояснити як складну комбінацію стародавньої китайської поеми, музичної форми Тан-Да-Цю, що виникла під час династії Цін, і форми західної арки. Музика змін Кейджа визначається технікою вкладених пропорцій, як і більшість його творів 1940-х років. Вкладені пропорції — це математичне пояснення розділів, підрозділів і навіть мотивів музичного твору, які пов'язані між собою довжиною, змістом або числовим співвідношенням. У той час як Чжао використовував шістьдесят чотири гексаграми в І Цзіні для створення шістьдесяти чотирьох груп нот на вибір або поєднання, Кейдж використовував сильно модифіковану версію своєї системи діаграм для створення формальної структури Музики змін. Кожна діаграма, створена для Музики змін, складається з восьми на вісім клітинок, що безпосередньо відображає шістьдесят чотири гексаграми І Цзин, що полегшує порівняння процесів.

Ритмічна структура Музики змін Кейджа — $3-5-63/4-63/4-5-31/8$, а розділи керуються змінами темпу, включаючи акселеранді та *ritardandi*. Тай-Чі Чжао традиційно вимірюється, надаючи відчуття стабільності та порядку, щоб компенсувати інші зміни. Інші аспекти, в яких Кейдж використовує дещо більш авантюрні музичні конструкції, включають ноти: Музика змін записується в пропорційній ноті, де один дюйм дорівнює одній чверті ноти; 36 Тай Чі, з іншого боку, використовує звичайні позначення.

Джон Кейдж не створював Музику змін з певною послідовною гармонійною структурою на увазі; скоріше, купюри були обрані шляхом кидання монет, щоб отримати комбінації, які посилаються на одну з шістьдесяти чотирьох гексаграм. Кейдж сказав: «Мій вибір полягає у виборі, які питання задати» [12, с. 235]. З іншого боку, Тай Чжао сказав: Ці дотримується символів (Гуа) шістьдесяти чотирьох гексаграм І Цзіна, щоб

визначити або змінити гармонію, мелодію, структуру, текстуру та інші музичні якості. Наприклад, твір починається з першого гуа, кун (坤, що означає земля), що є комбінацією інь-ян (мінор-мажор), яка служить центром висоти в тайцзі. У міру просування твору текстура згущується, додаючи різні гуа, і врешті-решт розріджується до кінця з відніманням гуа, нарешті закінчуючи лише Куном, відображаючи початок.

Найбільш помітною відмінністю між Чжао Сяо-шеном і Джоном Кейджем є вплив їх національностей на їх композиційні цілі та стилі. Кейдж народився в Сполучених Штатах і, отже, був вихований у західних культурних тенденціях, тоді як Чжао виник у Китаї і виріс із культурною спадщиною цього місця. Погляди та походження двох чоловіків сприяють різному розумінню філософії І Цзин. Кейдж розглядає І Цзин, або, принаймні, частину тієї філософії, на якій він базував свої схеми випадкових операцій, як текст ворожіння, який може допомогти йому зробити певний композиційний вибір. Чжао, навпаки, більш повно усвідомлює історичне та культурне значення І Цзин як багатогранної, багатоперспективної традиційної китайської філософії всесвіту та людства; він цінує і використовує це цілісно.

І Цзин — це не система, що складається лише із змін і варіацій; це також вимагає поєднання, або співіснування, суперечливих сил, які повинні знайти рівновагу [33]. Складність філософії І Цзин створює широку основу для дослідження та побудови, необхідних для процесу створення музики. Наступні два розділи, відповідно, містять детальне пояснення І Цзіна та розширюють підхід Чжао Сяо-шена до філософії при створенні його композиційної системи Тай Чі.

І-Цзін (Книга змін) є єдиною з найвідоміших і шанованих праць китайської філософії, вона була створена IV—III ст. до зв. е., основний зміст складає давня теорія Восьми триграм. Воно вчить: “Дао, або шлях, - це початок всіх речей і кінець їх (грецький апейрон, або логос), але, розвиваючись, всі віші переходять у свою протилежність, тобто розвиток відбувається по колу. Дао – сутність усіх речей і проявляється через свої атрибути. Дао включає

Велику межу Тайцзі, або ефір, і складається з двох полярних сил - ян і інь. Ян — чоловічий, світлий, активний початок, інь — початок жіночий, темний, пасивний. Обидва початки матеріальні і утворюють частинки первинної матерії - ці (атоми), які можуть бути позитивні (ян-ці) або негативні (інь-ці)” [52, с. 25]. Інь і ян постійно борються між собою, і тому речі мають негативну чи позитивну сутності. З'єднуючись один з одним, ян і інь виробляють п'ять первинних елементів: воду, вогонь, землю, дерево і метал, кожен з яких має власні якості та природу.

Протягом кількох тисячоліть ця книга є ключем для отримання інформації. При цьому вона може стати інструментом для знань лише тому, хто вміє використовувати його. Відома з другого сторіччя до н.е., І-Цзін була спочатку книгою пророкувань. На заході Китаю в епоху династії Хань (з 206 р. н.е. до 24 р. н. е.) "вона стала першим із тринадцяти джерел класичної китайської культури" [54, с. 5]. Цією книгою користувалися мислителі та філософи для передбачення явищ природи, соціальних подій та долі людей. З її допомогою ворожили король Вень із династії Жоу та Конфуцій, який написав тексти та пояснення для шістдесяти чотирьох похідних гексаграм. Конфуцій дав своє трактування безперервних і переривчастих ліній у різних гексаграмах, він розшифрував такі метафоричні значення, як дракон, людина, кінь та подібні до них.

Кожна з восьми триграм І-Цзін складається з різних комбінацій трьох безперервних чи переривчастих ліній. Безперервні лінії репрезентують ян, тоді як переривчасті репрезентують інь. Діаграми вказують, наприклад, "яви чи предмети природи, такі як небо, землю, грім, озеро, вітер і ліс, дощ і воду, сонце та вогонь, гори та болота" [52, с. 59]. Ці поняття дають назви восьми первинним триграм з І-Цзин, від них можуть породжуватися інші триграми. Ось традиційний спосіб ворожіння І-Цзін: “На практиці, люди накладали одну триграму на іншу, щоб сформувати діаграму з шістьма лініями - гексаграму і, таким чином отримати 64 різних діаграм” [там само].

Цей принцип дуже впливає на китайське мистецтво минулого і

сьогодення. Так, наприклад, в Танську епоху (618-907 pp.) - В епоху розквіту культури і мистецтва - китайська музика конфуціанських церемоніалів яюе звучала при ритуальному виконанні на честь Конфуція, Богів або імператорів. Пісенно-хорові частини яюе, покликані вихвалити досягнення того, на честь кого проводиться це музично-хореографічне дійство, зазвичай супроводжувалися текстами з "Книги пісень".

У ХХ столітті деякі китайські композитори звертаються до досліджень природи числових відповідностей. Наприклад, Чен І у п'єсі "Ба Бан" посилається на шістдесят чотири діаграми, які дали можливість варіювати народну мелодію. У п'єсі "Ба Бан" є "вісім фраз з 8 частками, плюс ще 4 частки, які представляють чотири сезони року, разом - загальна кількість часток 68 (отриманих від народної мелодії), частки підбиралися таким чином, щоб наблизитися до "Золотого перетину" " [37, с. 49]. Цілком очевидно, що ці частки безпосередньо відповідають шістдесяти чотирьох гексаграм з Іцзін. Загалом число шістдесят чотири має особливе значення в китайській традиційній церемоніальній музиці (чи юй); кожна з шести п'єс для Конфуція також має шістдесят чотири частки [53].

Китайський музикознавець Гао Хауянґ писав, що деякі музиканти-виконавці народної музики вважають, що "Ба Бан" створений на основі набору з восьми триграм - вісім разів по вісім дають шістдесят чотири. Потім автор додає останній штрих - чотири частки між п'ятими і шостими фразами, щоб представити чотири сезони року, отримуючи, загалом, шістдесят вісім часток [37]. При створенні свого "Концерту для фортепіано" Чен І концентрується на кшталт його числової системи системі гексаграм з І-Цзін, а також відповідно до ритму народної мелодії "Ба Бан".

Композиційна система тайцзи заснована на І Цзін (Книга змін). Перш ніж заглиблюватися в деталі системи, більшість з них має базове розуміння самого І Цзин. Це один з найдавніших літературних творів Китаю, і вважався першим із п'яти класичних творів (У Цзин, 五经) за методом навчання Ру Цзя

(儒家), який базувався на вченні Конфуція. Також відомо як Книга змін, або Чжоуї. Колись І Цзин охоплював стародавні роботи «Продовжувати гору» (Лянь Шань, 连山), «Поверни володіння» (Гуй Цзан, 归藏) і «Книгу змін», але сегменти «Продовжувати гору» та «Повернути володіння» були втрачені.⁴⁰ І Цзин зосереджується на кількісних і містичних аспектах природи та людства; це був перший письмовий представник класичної китайської культури, філософії та космології. Основна ідея І Цзин заснована на монізмі інь і ян, балансі між цими двома елементами і потоці змін у часі.

Наступна цитата з «Книги змін» пояснює походження та призначення І Цзин: «Коли весь решта світу попрощався з кам'яним віком і намагався звільнитися від кайданів матері-природи, ідучи швидкими кроками вперед, щоб побудувати цивілізацію, стародавні мудреці Китаю взяли зовсім інший напрямок: вони чіплялися за матір. Природа все ближче. Книга змін і діалектична наука традиційної китайської мови. І Цзин поділяється наступним чином: «Я» означає «Рі» (日), , що означає «сонце», а «Цзин» означає «Юе» або «місяць». Рі символізує позитив (ян, 阳), а Юе символізує негатив (інь, 阴). «Я» також має три значення: простий і легкий, мінливий і незмінний.⁴² Оскільки ніщо у Всесвіті не є постійним, усі речі зазнають постійних змін; тому концепція змін має велике значення для І Цзин. Однак мінливий Всесвіт керується постійними, незмінними законами. У «Книзі змін» сказано, що «Всесвіт — це одне велике тіло, а людське тіло — мініатюрний Всесвіт» [52, с.3].

Якщо вважати окрему людину невеликим Всесвітом (підтверджується тим фактом, що наші тіла складаються з безлічі менших живих організмів), то впливає, що людство дотримується того самого основного наукового закону, як небесні тіла. Крім того, людська раса несе відповідальність за кодекс етики, який природно вкорінений у совісті. Нам не потрібно постійно нагадувати собі про ці універсальні моральні принципи, хоча іноді ми маємо право вибирати, дотримуватись цих «простих і легких» правил чи ні.

І Цзин наголошує на важливості балансу між інь і ян. Доречною аналогією може бути заміна ян на чоловічу стать, а інь на жіночу. Якби світ містив тільки чоловіків чи тільки жінок, чи функціонував би він так, як має?

Наступні лінії розуму, подібні до цього прикладу, є метою методу пізнання «Я»: це пошук рівноваги між силами у Всесвіті, пошук причини та наслідку та метод виявлення природи зв'язків між поняттями, думки, слова та дії. Якщо використовувати метод «Я», то можна знайти ці баланси в несподіваних ситуаціях.

Слово «Цзин» охоплює два значення: «шлях або принцип» (Дао, 道) і «істина» (Лі, 理). Таким чином, «І Цзин» — це книга, яка висвітлює правду про Всесвіт і принцип людської поведінки. Це священний і авторитетний канон, який описує рівновагу всесвіту. Будучи першим з усіх Цзин (китайська класика), І Цзин пропонує світогляд і методологію для всієї китайської цивілізації, а також є символом традиційної китайської політики, культури та морального авторитету. Коли І Цзин спочатку був розроблений, його першим уявленням було «два явища» (Лян ї, 两仪), або баланс протилежних сил інь і ян, що лежить в основі філософії. Згодом ця ідея перетворилася на «чотири зображення» (Сі Сян, 四象), щоб забезпечити більшу різноманітність порівнянних і контрастних понять, таких як чотири пори року. Чотири зображення знову розширилися, щоб утворити «вісім діаграм» (Ба-гуа, 八卦) для вивчення восьми природних явищ.

З усіх діаграм у Ба-гуа дві найважливіші гуа — Цянь (乾), як ян, що уособлює небо; і Кунь (坤), як інь, що уособлює землю. Цянь і Кунь є протилежними силами, але вони залежні, так само як день і ніч характеризуються своїми контрастними атрибутами. Сила і ніжність, життя і смерть, чоловік і жінка, зловісне і сприятливе - кожному з цих пар можна розглядати як відображення Цянь і Куня. У Ба-гуа кожна ітерація двох діаметрально протилежних крайнощів у поєднанні може допомогти пояснити зміни та розвиток, що відбуваються у Всесвіті. У шістдесяти чотирьох

гексаграмах Чжоуї оригінальні Ба-гуа зберігають свою назву та символи, якими є Цянь (乾), Кунь (坤), Лі (離), Чжень (震), Сюнь (巽), Кан (坎), Ген (艮), Дуй (兌). Маючи на увазі філософію інь-ян, Чжао Сяо-шен стверджує, що музика йде за своїм закономірним зразком.

Висновки до Розділу 1

Створення Чжао Сяо-шенем власної композиційної системи Тай Чі на основі філософії І Цзин відрізнялося від використання Джоном Кейджем компонента ворожіння І Цзин для створення змінних діаграм для своєї композиції «Музика змін». Багато аспектів їхніх творів відрізняються, включаючи формальну структуру, ритмічну структуру, ноти та гармонійну мову.

Композитор втілює у п'єсі даоїстські уявлення про походження Всесвіту понять Великої межі (Тайцзі) та Музики (Ляньцзі). У китайській філософії Велика межа Тайцзі позначає граничний стан буття, найвищий початок, початок всіх початків, до виділення сил інь – жіночої та ян – чоловічої. Термін вперше зустрічається в одному з канонічних коментарів до І-Цзіна - найранішого з відомих в історії китайських філософських текстів.

Що ще важливіше, підходи композиторів до І Цзин відрізняються через різний культурний та національний фон. Джон Кейдж не до кінця розуміє філософію І Цзин; тому він не використовує численні аспекти І Цзин або натякаючи на його всеосяжний світогляд «великої картини», він використовує лише аспект ворожіння та візуальний стиль діаграм, щоб створити власні діаграми та використовувати випадкові операції під час створення Музики змін. Рішення Кейджа «підкинути монету» і дозволити ймовірності чи шансу визначити різні аспекти його роботи призводить до відсутності логічних вказівок для слухача чи виконавців. З іншого боку, композиційна система Тай-Чі Чжао дуже узгоджується з філософським поясненням і деталями І Цзин, але

в Тай-Чі для фортепіано соло не вистачає випадкових операцій, які надають деяким сучасним композиціям цікавий і несподіваний кут. Таким чином, поєднання стилів Кейджа і Чжао послужило б гідним напрямком для нової музики в майбутньому.

Оскільки Чжао Сяо-шен частково змодельовав свою композиційну систему Тай Чі на основі дванадцятитональної серійної системи Шенберга, існує багато подібності в музичній структурі двох технік, включаючи акцент на формулі, яка є значно математичною, і трактування нот як висоти. заняття, звільнені від обов'язків традиційних гам. Чжао бере це звільнення від занять навіть далі, ніж Шенберг; система Тай-Чі не вимагає подання цілого ряду тонів на початку твору, але натомість дозволяє композитору використовувати менші мелодійні клітинки, які в кінцевому підсумку складають тональний ряд. Таким чином, комбінації висоти можуть бути настільки дисонуючими або співзвучними, як того бажає композитор. Те, що Чжао називає «звільненням дисонансу», — це спроба композиційної системи Тай-Чі досягти ідеалу сучасної музики, що звільняє традиційне серійне мислення.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВА І СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ КОМПОЗИТОРА

Творчість Чжао Сяо-шена у галузі композиції можна розділити на три періоди: 1970-ті, від 1980-х до 1990-х років і з 1990-х років до сьогодні. У перший період він в першу чергу зосередився на аранжуванні творів інших композиторів. Його другий композиційний період був присвячений дослідженню поєднання сучасних західних ідіом з традиційною китайською музикою. З 1990-х років і по теперішній час він зосередився на імпровізаційній композиції.

2.1. Початковий період: 1970-ті роки

У 1970-х роках в Китаї відбулася культурна революція. У цей час композиторам не дозволялося вільно висловлюватися; вони працювали в умовах панівного політичного середовища. Дозволено було лише два види вистав: китайська опера та балет. Тому більшість композицій, які не зазнали цензури, виникли з китайської опери, балету чи народних мелодій. Основним стилем фортепіанної композиції того часу були аранжування попередніх творів, що відповідало меті націоналістичної політики. Твори першого періоду Чжао Сяо-шена включають чотири вокальні супроводи для сучасної китайської опери, шість концертних етюдів і сім фортепіанних п'єс, аранжованих з китайських народних і революційних пісень; єдиною фортепіанною п'єсою, яку він створив із нового матеріалу, а не з аранжування, була «Пісня рибалки», натхненна китайською народною інструментальною п'єсою «У Бан Цзи».

Одне з семи аранжувань Чжао для фортепіано, які виникли в сучасній китайській опері – «Говоримо про болісну революційну сімейну історію». Оригінальна п'єса була частиною п'ятої дії «Червоного ліхтаря», найвідомішої

революційної опери з восьми зразкових опер (відомих як «ян-бань-ші»), поставленої Цзян Цин, дружиною голови Мао. Ці санкціоновані Комуністичною партією опери вважалися революційними та сучасними з точки зору тематичних та музичних особливостей у порівнянні з традиційними операми. Вокальна манера була доступною, зрозумілою і здатною проспівати пересічним громадянином, на відміну від старовинного співу опери.

У 1970-х Чжао Сяо-шен аранжував багато популярних революційних уривків з «ян-бань-ші» та з традиційних китайських інструментальних п'єс адаптованих для фортепіано. Він покладався на танцювальну музичну форму руху під назвою Да Цу: вільна – повільна – середньої швидкості – швидка – вільна. У своїх аранжуваннях Чжао зберігав оригінальне значення п'єс, змінюючи та прикрашаючи мелодії та гармонійні кольори. Цей композиційний період можна було б доречно назвати періодом «націоналізму» Чжао.

2.2. Пошуки власного стилю: від 1980-х років

Після запровадження політики відкритих дверей китайська фортепіанна музика 1980-х зазнала різноманітних змін. Характерними ознаками фортепіанної музики того часу були «націоналізм» і «диверсифікація». У серпні 1985 року Чжао Сяошен завершив свій фортепіанний концерт «Бог надії», а до червня 1987 року була завершена його сольна фортепіанна робота «Тай чи». У цих двох творах багато національно-культурних елементів.

Композиція Чжао Сяо-шена в 1990-х роках продовжувала використовувати елементи націоналізму та диверсифікації, а також почала включати аспекти імпровізації. Чудовим прикладом включення Чжао технік імпровізації у свої роботи в той час є його том композицій під назвою «Слідуй за серцем». Кожна композиція у збірці має свою назву. У травні 1991 року Чжао закінчив фортепіанний концерт «Ляо Ін».

Три композиції Чжао Сяо-шена легко розрізнити за стилем і наміром.

Його перший період був свідком того, як молодий композитор наслідував стилю інших композиторів, коли щойно почав розвивати власні композиційні здібності. У другому періоді він почав розробляти композиційну систему тай-чи. Протягом останнього періоду і до сих пір Чжао продовжує використовувати систему тай-чи як основу для деяких своїх композицій, але зосередився на імпровізації.

Тай Чі забезпечує ідеальну музичну парадигму для І Цзин. Чжао перераховує чотири акорди тризвуку підряд, кожен з яких представляє одну з чотирьох можливих якостей (зменшений, мінорний, мажорний і доповнений); відразу за ними йдуть вісім можливих септакордів, побудованих на одній базовій ноті до (повністю зменшене, напівзменшене, мінор-мінор, мінор-мажор, мажор-мінор, мажор-мажор, доповнене-мажор, доповнене-доповнене). Чотири тризвукові акорди, кожен з яких відрізняється і характеризується своєю звуковою відмінністю від інших, є прикладом чотирьох образів. Вісім септакордів, у свою чергу, представляють вісім діаграм Ба-гуа.

Система інь-ян також може застосовуватися до західної теорії. Наприклад, у дорійській гамі розглянемо треті інтервали між тонічними висотами. Інтервал від С до Еb є малою терцією (інь). Відповідно до теорії І-цзин, коли інцидент або шаблон починається з інь, він повинен продовжитися з ян. Шкала Доріана дотримується цієї логіки: інтервал між Еb і G є великою терцією, що представляє ян. Якби це була мінорна терція, акорд тризвуку був би зменшений, а не мінорний, і звучання ладу було б скомпрометовано. Наступний третій інтервал, від G до Bb, є другорядною терцією (інь), а інтервал від Bb до С є великою секундою, яка, хоча і не відповідає раніше встановленій схемі терцій, завершує гамму ян якість [Ж., с. 95]

Гармонія Тай-Чі є основою шістдесяти чотирьох наборів класів висоти висоти гексаграм (горизонтальні скалярні візерунки) і гармоній гексаграми (вертикальні акордові моделі). Тай Чи використовує цей основний акорд, а також багато інших акордів і скалярних моделей, які походять від нього. Гармонія Тай Чі містить набори класів висоти інь і набори класів висоти ян.

Кожен із класів висоти інь і ян включає шість інтервалів між висотами: ідеальна квінта, мажорна і мінорна секунда і терція, а також тритон (San quan yu, 三全音). Акорди, утворені наборами ян та інь, структурно відображають один одного; наприклад, інтервал між верхнім до і фам під ним є ідеальною квінтою, тоді як інтервал між двома найнижчими нотами, С# та G#, також є ідеальною квінтою.

Чжао Сяо-шен використав гармонію Тай Чі, наведену вище, щоб створити шкалу Тай Чі, яка розташовує висоту звуків у скалярному порядку, зберігаючи їх позначення інь або ян. Взяті разом, верхні «С» і «С#» утворюють комбінацію інь-ян, взаємодоповнювальну, але дисонансну, яка служить центром подвійної висоти в Тайцзі Чжао Сяо-шена. Як і у гармонії Тай Чі, білі ноти представляють класи висоти ян, а чорні ноти символізують класи висоти інь. С і С#, які складають тональний центр Тай-Чі, є репрезентацією двох проявів у їхній найчистішій музичній формі: однієї ноти інь і однієї ноти ян, які спираються одна на одну, одночасно діючи.

Тай Чі Чжао Сяо-шена використовує кілька аспектів образу Тай Чі у своїй композиції; Шістдесят чотири гексаграми теорії інь-ян Чжоу І, які оточують інші частини зображення Тай Чі, займають чільне місце у творі. Чжао обрав певні гексаграми, щоб створити основу для своєї композиції, спочатку додавши класи висоти з вибраних гексаграм, щоб збільшити кількість доступних нот, а потім, коли кожна нота в дванадцятитоновому ряду представлена разом, видаляє ноти протилежним чином. поки не залишиться лише перша гексаграма. Ця початкова гексаграма складається з С і С# і отримала назву Кун (坤), що означає «земля». Оскільки він присутній у всьому Тай-Чі, він вважається тональним центром і музично закріплює п'єсу в додаванні та відніманні інших гексаграм. Чжао систематично вибирав свої гексахорди, щоб створити ряд тонів, який містить кожен висоту між початковими С# і С, і кожна гексаграма, яку він додає, слідує за останньою за годинниковою стрілкою по колу гексаграм. Мета використання дедалі більше, а потім менше гексаграм у ході роботи відображає твердження І Цзіна, що

Всесвіт зазнає постійних змін. Музика Чжао ніколи не застоюється через часту зміну тонального різноманіття.

Перш ніж Чжао розробив шістдесят чотири гексаграми, які впливають на його мелодії та композиційну структуру, він вивчав західний серіалізм і вирішив сформулювати свою власну версію цієї теорії композиції. Перший крок, який він зробив, полягав у тому, щоб зібрати двісті доступних наборів класів висоти і впорядкувати їх у таблиці разом із їхніми західними серійними позначеннями, щоб зробити процес складання з наборами класів висоти звуку менш громіздким. Заняття тонами є основними будівельними блоками Тай Чі; їхні атрибути мають глибокий вплив на музику, частиною якої вони є.

Поєднання Цянь і Кунь є одним з найбільш символічно значущих варіантів в системі Тай Чі. Оскільки Цянь означає небо, а Кунь означає землю, пара є прикладом концепції зближення протилежних сил. Це твердження також підтверджується тим фактом, що Цянь з дванадцятьма нотами є найбільшим класом висоти, встановленим у таблиці шістдесяти чотирьох гексаграм, тоді як Кун з двома нотами є найменшим. Початкове значення Кун — «жоден» або «ніщо»; тоді як Qian, який містить усі доступні звуки, можна розглядати як всеохоплюючий або «все».

Традиційна дванадцятитональна музика — атональна; вільний від центру висоти, який має більший вплив на музику, ніж будь-яка інша висота. Багато китайських композиторів намагаються використовувати китайську пентатонічну тональну систему поряд з дванадцятитоновною композиційною системою; однак, теоретично, вони все ще вважають, що атональність і тональність є двома принципово протилежними і взаємовиключними поняттями. З іншого боку, тридцять два ряди тонів, утворені шістдесяти чотирма гексаграмами в теорії Тай Чі, мають тональні та пентатонічні елементи. Деякі комбінації гексаграм дають скалярні моделі, які містять церковні лади, китайські пентатонічні гами та інші традиційні східні гами. Таким чином, композиційна система тайцзи долає розрив між традиційно протилежними полюсами тональності та атональності. З точки зору філософії

інь-ян, атональність і тональність є поняттями, що вкраплені в теорію Тай-цзи так само, як, згідно з філософією І-Цзин, «Інь має Ян, а Ян має Інь» [І Цзин].

За словами Чжао Сяо-шена, найбільш креативними музичними формами є форма західної сонати та стародавня китайська форма Tang Da Qu, яка походить від танцю Tang Da Qu і є формою танцю, що сягає династії Тан, яка використовувалася в традиційному китайському оперному та мелодійному мистецтві [51]. Ці дві форми відображають культурну та когнітивну відмінність між Сходом і Заходом. Створюючи Тай-Чі, Чжао змішав ці дві найбільші форми в унікальному «поєднанні китайських і західних елементів», яке відрізняється своєю «подвійністю структури» [18].

Нотатки Чжао в партитурі ділять Тай Чи на вісім частин: «По (破), Ченг (承), Ци (起), Ру (入), Хуань (缓), Юн (庸), Цзи (急) і Шу (束)». Ця структура передбачає вісім діаграм теорії Тай Чи, Ба-гуа. Форма твору не повністю продиктована темпом; скоріше, новий розділ починається, коли Чжао вводить новий музичний матеріал, наприклад різні гексаграми, ритми або мелодійний зміст. Оскільки темпова структура походить від танцювальної форми Тан Да Ку, «Сан (散), Хуань (缓), Юн (庸), Цзи (急), Сан (散)» або «Вільно – Повільно – Середньо-швидко – Швидко – Вільно», – зміни темпу іноді співпадають із змінами формальних розділів, але не завжди.

Аналіз композитора вказує на те, що вісім формальних розділів Тай Чи слід розглядати як форму арки, або перевернуту рекапітуляційну форму сонати, з розділами А, В і С, що містять експозицію; D означає розвиток; і С1, Е, В1 і А1, що слугує зворотним узагальненням. Типова форма арки заснована на повторенні секційної структури в зворотному порядку для отримання паліндрому, як у «АВСВА». Форма Тай Чи змінює цю форму арки, щоб створити «АВС (D)С(Е) ВА», в якій розділ «D» є розвитком, а розділ «Е», за оцінкою автора, є вставкою нового матеріалу у зворотній рекапітуляції.

У першому формальному розділі, По, мелодійний матеріал зосереджується на двох низьких нотах: С і С#. Як обговорювалося в розділі III,

ці дві суперечливі ноти становлять подвійний тональний центр усієї п'єси, і тому мають виняткове значення. Гексаграма в системі Тай Чи складається з С і С#, називається Кун Гуа (діаграма Кун); Кун відноситься до землі. У куні С представляє інь, а С# являє собою ян; ці конотації знаходять своє походження у філософії інь-ян І Цзин.

Як правило, в музичній теорії тональний центр твору або уривку — одна нота; наприклад, тональний центр мі мажор — мі, а тональний центр гун (宮) — г. Однак у тайцзі обидві ноти Куньгуа однаково значущі. Ноти інь і ян повторюються багато разів у різних діапазонах, що можна розглядати як вираз величезної та абстрактної природи Всесвіту.

У другому розділі, Ченг, мелодія включає нерегулярне повторення тритонів і незначних секундних інтервалів, які не мають встановленого шаблону. М'який, чистий тон і просторове зміщення надають цьому розділу відчуття туману і переносять публіку в ефірний музичний світ. Мелодія Ци, третя частина, являє собою унісон для обох рук, розділений чотирма октавами. Цей матеріал багато разів повторюється в тайцзі, в різних регістрах і складається з різних ритмів.

У п'ятому розділі, Хуан, вперше грається весь дванадцятитоновий ряд; це мелодійна вершина твору, і в даний момент вона досягає довжини Тай-Чи, яка утворює золотий перетин (0,618), який, як кажуть, є найдосконалішим математичним співвідношенням, оскільки він є в природі.⁸⁰ Інь і ян ноти вміло використані в усій секції: вони утворюють басові педалі в лівій руці, які охоплюють октаву, а потім дві октави; вони утворюють гармонію тай-чи в обох руках; і вони грають роль у лівій мелодії, яка досягає найбільшої складності в цьому розділі завдяки використанню всіх дванадцяти тонів в тоновому ряду. Гармонії в цьому розділі складаються з вертикально розміщених мелодійних нот із третього розділу, Ци, що демонструє тісний взаємозв'язок і легку взаємодію музичного матеріалу в Тай Чи.

Частина мелодійного матеріалу та ритмічного змісту другого розділу

трансформується та відлунює в шостому розділі, Йонг. Мелодійні клітинки переозвучують або надають нові ноти з тим самим контуром; Ритмічні моделі розширюються або згортаються, але залишаються впізнаваними, наприклад, шістнадцята нота перетворюється на восьма з тим же артикуляційним малюнком.

У сьомому розділі Ji, басова партія починається з простого й скупого повторення одного тону, а потім постійно додає висоту та ритмічну інтенсивність, щоб утворити складне остинато. Ця розробка заснована на мелодійному процесі збільшення та зменшення кількості доступних звуків із шістдесяти чотирьох гексаграм. Його використання тут розкриває міцність зв'язку між структурними елементами Тай-Чи та пов'язує цей розділ із твором в цілому.

Музика в секції Ji мелодійно та ритмічно щільна, що надає їй відчуття бадьорості та високої енергії. Спринтерська мелодія злітає, створюючи цілий контраст із більш плавним, плаваючим, медитативним настроєм попередніх секцій; відповідно, аудиторія повинна бути захоплена азартом.

Коли музика наближається до останньої частини (Шу), ліва рука починає мелодійно і ритмічно заспокоюватися: спочатку знімаються всі ноти, крім кількох нот, потім ритм сповільнюється до тремоло, і, нарешті, утримувана педаль з'являється на Eb і Bb, які були смолами, які займали чільне місце в попередньому розділі. У цей момент тривалий рев інтенсивності секції сьомий поступово пом'якшується, і музика поступово повертається до тихого, самотній звук початку. Розділ Шу починається, забезпечуючи зворотне узагальнення, яке відображає початок Тай Чи. Як сказано в «Книзі змін», «万物始于一而归于一», «Все починається з однієї і закінчується на одній» [52].

У творі пропонується остаточна ітерація інь і ян, коливаючись між двома тонами, доки не кінцеві звуки С. Наприкінці п'єси музика та глядачі замкнули коло, структурно й емоційно. Ми закінчуємо з тим самим відчуттям очікування, яке відчували на початку, коли запасні звуки зникають у тиші.

Повністю мелодійний і гармонійний матеріал, використаний у Тайцзі Чжао, можна знайти в шістдесяти чотирьох гексаграмах. Нижче наведено кілька прикладів класів висоти кількох гуа, які використовуються в композиції цього твору.

Чжао Сяо-шен використовує деякі імпровізаційні та алеаторні прийоми, щоб додати відчуття несподіваного сюрпризу до вже емоційно насиченого та теоретично складного твору. Один з цих прийомів називається змінним ритмом, який зображений нижче у вигляді вертикальних ліній без нотних головок, які збільшуються і зменшуються в частоті відповідно до наближення відтворених нот або акордів. Техніка має алеаторичний характер, тому що ноти композитора – це орієнтир для виконавця, який приймає остаточне рішення про те, скільки нот грати і в якому певному темпі; тому Чжао зволив залишити цю частину музики на волю випадку. Китайська конотація змінного ритму — це відчуття випадкової зміни, оскільки уривок не має точного ритму.

Ще одна незвичайна техніка, яку використовує Чжао Сяо-шен, - це ритм Юньнань Тун Луо (Гун). Ритм походить від танцю Тонг Лу, стародавнього танцю, який виконували в провінції Яньнань народності Мяо і Чжуан. Цей танець демонструє жваві, енергійні почуття людей з цього місця; пристрасне та оптимістичне свято, воно виконувалося на фестивалях та як частина спільної соціальної взаємодії серед друзів, які приїжджають. Ритм Юньнань Тонг Луо грали на різноманітних барабанах, наприклад, на зображенні нижче, на якому ритм виконують люди в традиційному вбранні провінції Юньнань.

Четвертий і п'ятий розділи Тай-Чі містять згадку, оскільки вони використовують безліч різноманітних і складних метричних позначок. Наприклад, у четвертому розділі, відомому як розділ Ру, процес розмітки лічильників включає $7/8$, $8/8$, $7/8$, $5/8$, $6/8$, $10/8$ і $5/8$ поспіль, зі зміною метра кожні один-два такти. У п'ятій частині, розділі Нуан, використовується рідкісний тактовий знак $18/16$, серед інших маркування. Метрична складність є ще одним унікальним елементом цього твору.

Як згадувалося раніше, всюдисуща гармонія Тай-Чі, показана в Тай-Чі,

є прикладом поєднання інь і ян. Кілька його інтервалів включають чисті квінти, мажорні і мінорні секунди і терції, а також тритони. Чжао використовує певні класи висоти та інтервали, отримані з гармонії Тай Чі, щоб відповідати певному музичному уривку. Приклад 3.9 розкриває комбінацію інь-ян, присутній у ноти дисків у такті 45 четвертого розділу. Зосереджуючись на найнижчому і вищому класах тону вздовж посоха, перша пара інь - це F#-D#, яка переходить до синкопованого ян (F#-D). Ці дві пари чергуються ще раз, перш ніж закінчити такт інь (напівноти на F# і D#). Подібні комбінації інь-ян, що впливають з гармонії Тай-Чі, можна часто ідентифікувати по всьому Тай-Чі.

Як і в багатьох структурних аспектах Тай-Чі, кількість музичних шарів, які використовуються в будь-який момент, значно варіюється, від двох до семи, які охоплюють найнижчі й найвищі діапазони фортепіано. Шари організовані таким чином, що вони залишаються в межах чітких меж, визначених регістром, і не заважають один одному. Кожен шар зберігає незалежність звучання, безперервність і когерентність, і прагне знайти належний баланс між музичним і духовним.

Висновки до Розділу 2

Композиційна система Тай-Чі — це складний багаторівневий метод створення музики. Вищезгадані складові частини системи включають гармонію Тай Чі, шкалу Тай Чі, явища інь-ян, чотири акорди образів, набір висоти двох проявів, набір висоти багуа, набір висоти шістдесяти чотирьох гексаграм і шістдесят чотири акорди Тай-Чі інь-ян.

Система Тай-Чі відрізняється тим, що вона акцентує увагу на необхідності спільної роботи протилежних сил. Щільні та складні музичні пасажі відрізняються своїм контрастом із простішими, спокійнішими. Подібним чином сприймається музичний дисонанс, як обговорювалося раніше в главі щодо подвійного тонального центру Тай Чі (C і C#). «Сумісність» у

контексті композиційної системи Тай-Чі означає вивчення дисонансу та консонансу, а також прийняття дисонансу як ключового елемента у створенні цікавої, складної музики. Симетрія, яка зображена дзеркальною структурою гармонії Тай Чі та рівною, але протилежною природою символу інь-ян, пов'язує різні музичні елементи таким чином, що забезпечує послідовність і стабільність. Нарешті, мета шістдесяти чотирьох гексаграм полягає в тому, щоб запропонувати композиторам широкий спектр комбінацій класів висоти, множинні рішення, які дозволяють комбінувати стільки або стільки наборів класів висоти, скільки необхідно.

Система Тай Чі подібна до дванадцятитонової системи Шенберга в тому, що обидві формули використовують дванадцять неповторюваних нот, які дотримуються суворого логічного взаємозв'язку і досягають звукового різноманіття за допомогою фрагментації та набору доступних шаблонів. Різниця між системою Тай Чі Чжао Сяо-шена та серійною технікою Шенберга полягає в тому, що Чжао спирається на філософію І Цзин, на додаток до маніпуляції з музичним матеріалом, щоб вплинути на зміни.

Система тай-чи не вимагає однакового використання дванадцяти нот. Насправді, Чжао Сяо-шен вважає, що звучання всіх дванадцяти нот на початку музичного твору є марною тратою матеріалу. Відтворення дванадцяти важливих нот на початку та розвиток музики шляхом повторення в різних порядках вважається двовимірним і не дивним. Надто мало контрастних елементів, які створюють музичну напругу; тому диверсифікація музичного стилю обмежена. У серійній музиці рівність висоти витісняє музичну напруженість і непередбачуваність.

РОЗДІЛ 3

ОНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ МОВИ ТА ЇХ СПОСОБИ ЗВУКОВОГО ВІДТВОРЕННЯ

Чжао Сяошен провів особисті лекції та концерти в 20 провінціях, в основному виступаючи в більшості міст Китаю, загальна кількість концертів за 10 років досягла понад 900 концертів. Персоналізований виступ Чжао Сяошена, заснований на тлі того часу, музичній лексиці та фразах, літературі, живописі, архітектурі та естетичних концепціях, щоб розкрити та донести його унікальний стиль до широкої слухацької аудиторії. Чжао Сяошен також читає лекції в навчальних закладах, намагаючись розширити свою теорію за допомогою аналізу даних, постійний китайський культурний дух більш психологічно сприймається студентами коледжу, він має унікальні перспективи та погляди на інтерпретацію західної музики, а також китайські педагоги, які поєднують китайську та західну культури в китайській фортепіанній освіті та навчають студентів відповідно до своїх звичок.

Композитора визнають і поважають в Китаї та в усьому світі. Знання, отримані в результаті дослідження. Визначте сукупність знань, які є результатом дослідження. Синтез у формі діаграм, діаграм або концептуальних карт зі стислим, легким для розуміння форматом опису: ця концепція в мистецтві фортепіанного виконавства Чжао Сяошена, функція релаксації, розглядається як стан інь у діаграмі Тай Чі. Напружена частина розглядається як стан частини ян на діаграмі тайцзи, а великий інь з'являється разом з малим ян - це відповідає інь і ян. у принципі. Ретельне поєднання двох протилежних сутностей «активності напруги» та «розслаблення» у виконанні є дуже значущою теорією фортепіанного виконавського мистецтва. «Енергія в крайньому розслабленні є висококонцентрованою. Або вибух у розслабленні. Внутрішня сила в гнучкості, і сила в лагідності». Це також чудова виноска до філософії Ін-Ян.

Естетичне значення творів Чжао Сяошена, на його думку, повинно розглядатися як система: коли грає концепція «серця» у виконанні на фортепіано, відбувається діалектичний зв'язок між інь і ян. Чжао Сяошен розглядає «розум спокійний, як вода» і «розум, що блукає» як єдність протилежностей і взаємодоповнення, що містить діалектичний зв'язок єдності внутрішнього і зовнішнього [49, с.24].

Крім того, Чжао Сяошен вважає, що використання «ци» подібне до навантажень цигун у Тайцзі, тобто гравець може організувати кожен маленький елемент і частину музики в дуже єдиний гібрид. Пропозиції Майбутнє дослідження головним чином буде зосереджено на дослідженні внутрішньої структури його фортепіанної художньої думки, починаючи з аналізу традиційної культурної конотації, контексту та побудови художньої системи, унікальної для його фортепіанної творчості.

Завдяки поєднанню національності та глобальності, естетичної композиції, технічних характеристик і глибокого аналізу стилю китайської фортепіанної музики чітко розуміло точку зору Чжао Сяошена на китайську музику: «Наскільки я бачу, музика стародавнього Китаю «читання» і «спів», «читання», «спів». Започатковане мовою, воно становить усю історію китайської літератури, тобто історію китайської музики. Підйом і спад інтонації все ще базуються на характеристики мови хань у свідомості. Ці точки зору дали нам багато натхнення та залучили до продовження глибоких досліджень, досліджуючи «оригінальний образ» на різних рівнях, таких як форма, структура, історія, культура, естетика, і філософія.

Використовуючи діаграми, ноти, зображення, аудіоресурси та дані для аналізу та узагальнення деталей його виконавської технології та процесу інтерпретації, а також для інтерпретації його унікального методу інтерпретації музики в фортепіанних творах китайської та зарубіжної музики та фортепіанних творах, щоб відкрити більше просвітлення щодо його фортепіанного виконання, розуміння твору та інтерпретації музики, а також

зрозуміти та зрозуміти зміст мистецтва фортепіанного виконавства китайського духу та значення філософського сенсу.

Коли ми вперше дивимося на музичну композицію, можна спостерігати зміни поверхневого рівня й судити про кількість диференціації в музиці, яку можна «просто й легко» визначити за допомогою системи Тай Чи. «Змінний» аспект музики означає, що потрібно ретельно проаналізувати музичний твір, щоб визначити деталі його побудови, включаючи форму, тональні центри, гармонії, настрій та ритмічну різноманітність. З іншого боку, «незмінна» грань композиції вимірює рівень стабільності різних музичних елементів. Наприклад, якщо у творі зберігається один послідовний тональний центр або використовуються подібні ритмічні мотиви, ритм і тональний центр є основними.

Стабільні, «незмінні» елементи – незмінні музичні елементи закріплюють або створюють основу для твору, наприклад, мету композиції, і дозволяють твору текти таким чином, що має сенс, незважаючи на його внутрішні зміни.

Аналізуючи музичний твір Чжао Сяо-шена, потрібно мати на увазі кожен з цих трьох атрибутів. Необхідно визначити природу кількох властивостей музики, включаючи структуру, форму, позицію (використані класи висоти), кількість (кількість використаних класів висоти та інверсій, а також ритмічну щільність), стан (види використаних гармоній та порівняння між ними), ядро (зміни або узгодженість інтервальної функції) і фазу (спостереження на поверхневому рівні музичної форми та властивостей).⁶⁶ Наступні приклади ілюструють метод музичного аналізу Чжао, який спирається на музичне застосування трьох характеристик І Цзин, згаданих вище, а також інформація, що міститься в таблиці елементів класу висоти.

Композитор використовує у п'єсі «Тай-Цз » принцип дзеркальної симетрії у розвитку музичного матеріалу. Навіть перший діалог інтонацій демонструє даний принцип: малій ноні (до – ре-бемоль) у висхідному русі в низькому регістрі, що символізує інь (до) та ян (ре-бемоль), відповідає такий

самий інтервал (ре-бемоль – до) у низхідному рух у верхньому регістрі. Середній регістр заповнюється октавним проміжком до першої октави та до другої октави. Цей звуковий пласт створює відчуття внутрішньої енергії Космосу, "абстрактною і невидимою силою у Всесвіті Дао" [54, с. 324], про особливості якої Лао Цзи пише наступне: "1) Дао не бачимо, не чути, не відчуваємо; 2) немає назви щодо його надприродного прояви; 3) воно всюдиусе і має дух і прояв, який може зробити 1, 2, 3" [там само].

Основний динамічний план п'єси становить ppp, pp, p, що змушує згадати висловлювання Лао Цзи про своє розуміння космічного звуку: "У великої музики тихий звук (та шень кси інь); велике явище не має ніякої форми (так ксянов син). Вона вчить людей слухати звук не зовнішнього фізичного світу, а внутрішнього космосу серцем та ци, а не вухом. Дао невизначено, але в ньому є явище, об'єкт та дух" [52, с. 87]. Слова Лао Цзи надихнули багато поколінь артистів слухати внутрішню музику і розмірковувати про метафори (наприклад, згадані в гексаграмах І-Цзінь) небеса, землю, горе, дощ, про велич природи та людини.

Поступово фактура ускладнюється, утворюється фрагмент мелодії пентатонного звукоряду бянь інь (змінені тони) у комбінації з атональними фрагментами звукорядів інь та ян. Арпеджовані акордові побудови, в яких використані квартові, секундові та терцеві інтервали, також завжди використані у п'єсі у дзеркально-симетричній формі, ілюструючи структуру інь-ян. Зміни темпу у творі впливають арочної схеми: повільно, з прискоренням, швидко, і знову повільно.

У китайській музиці зазвичай композитори пишуть музику, яка імітує тон традиційних китайських інструментів. У Тай Чі Чжао Сяо-шен імітує звуки Гу Цинь (стародавній семиструнний інструмент, пов'язаний з цитрою) і Гу Чжен (набагато більша версія Гу Цинь, яка була розроблена пізніше). Як згадувалося в попередньому розділі, Тай Чи містить різноманітні музичні шари, що охоплюють реєстри; таким же чином Гу Цинь може виробляти три різні основні кольори тону залежно від музичного регістру та техніки

виконання. Перший колір тембру називається «розсіяним звуком» (散音), що означає рідкісний тон, створений шляхом переципування струн правою рукою. «Натиснутий тон», також відомий як «тональний сигнал ходьби» (按音或走音), досягається шляхом натискання пальця лівої руки вниз і ворухіння ним для створення вібрато при виципуванні правою рукою; з трьох кольорів це найвитриманіший. Найвищий з трьох кольорів тону складається з серії обертонів (泛音). Щоб зіграти обертони на Гу Цинь, виконавець лівою рукою злегка торкається однієї струни, а правою переципує її; отриманий обертон матиме примарну, прозору якість, яка може нагадати слухачеві тихий пташиний спів.

Басові ноти С і С#, які так помітні в тайцзі, часто грають як педальні тони з витонченими нотами, наче розкрита струна лунає. Цей композиційний прийом, зображений нижче, є зразком якості розсіяного звуку. Крім імітації тональних кольорів Гу Цинь і Гу Чжена, Чжао вирішив наслідувати техніку виконання в деяких уривках Тай Чі. Наступний приклад демонструє копію глісандо, як це було б відтворено на Гу Чжені, скалярні тридцятисекундні ноти діють як ніготь, що бовкає по струнах вгору і вниз, щоб створити водоспад звуку.

Тай Чі використовує багато різноманітних кольорів тонів із різноманітних традиційних китайських інструментів, таких як гонг, маленький дзвіночок, ер-ху (двострунний інструмент із довгою шиєю та барабаном зі зміїної шкіри, на якому грають на смичку), бамбук флейта, сяо (дерев'яна флейта) і шен (духовий інструмент, що складається з набору бамбукових сопілок і клавіш, які при натисканні пальцями змочують або відкривають їх, як невеликий орган). У кожній фразі твору глядач може простежити колір тону до традиційного китайського інструменту.

Використовуючи особливості філософії І Цзин як свою основу, Тай Чі використовує властивості природи та теорію класу висоти, засновану на дванадцятитоновому серіалізмі, щоб створити особливий метод аналізу.

Використовуючи таблицю елементів класу висоти Чжао, можна побачити, що наступний музичний приклад із «Книги змін» підтримує те саме тіло (основний музичний матеріал) і позицію (діапазон), тоді як стан (гармонія), ядро (інтервальна функція) і фаза (візуальний вигляд музики) зміна [52].

Завдяки аналізу думок і духу Чжао Сяошена він показує, як використовувати його унікальний спосіб мислення, щоб інтегрувати концепцію західного виконавства з китайським фортепіанним виконавським мистецтвом і розробити унікальний спосіб гри на фортепіано з китайськими особливостями. У сучасній фортепіанній виконавській діяльності це забезпечує певну теоретичну основу та академічне бачення для розвитку китайського та західного фортепіанного виконавського мистецтва.

Дослідження теорії фортепіанного мистецтва Чжао Сяошена зосереджено на практиці музичного виконання, відстежуючи основну духовну конотацію його виконавства та розкриваючи внутрішній закон формування його теорії фортепіано, що стало одним із ключових моментів у даному дослідженні.

Дослідження виконавських особливостей повинно бути спрямоване на вираження твору, поєднання естетичного почуття та майстерності, а також поєднання пристрасності та контролю, на пошук музичної конотації, зосереджуючись на музичних експресіях наприклад символи, вирази, швидкість і сила, записані в музичному тексті. Матеріали про світогляд Чжао Сяошена та зміни в історичному розвитку з історичної точки зору, інформація про освіту, сімейне оточення, особистісні уподобання, переконання та ідеали, все це - важливі фактори та підказки, які впливають на формування його стилю. Звідси можна зробити висновок, що саме фортепіанне виконавське мистецтво створює величезну систему знань.

Мистецтво виконання на фортепіано Чжао Сяошена також наголошує на техніці та змісті, наголошуючи на навчанні та застосуванні базових навичок, а також інтерпретації великої кількості творів різних періодів для інтерпретації унікального звукового відтворення його музики. Життєвий досвід Чжао

Сяошена є своєрідною підказкою для дослідження зв'язку між його досвідом відображення його ідей в фортепіанному звучанні.

В аспекті вивчення технології фортепіанного виконання творів композитора необхідно відштовхуватися від концепції самого композитора: палець, зап'ястя, рука, тіло, вухо, серце, ци, дух, зміна, навчання ритму, навчання поліфонії та навчання читанню нот [49]. Звідси випливають питання художнього плану: динаміка та дотик, напруга і розслаблення, намір і звук, багат шарова структура і барвисті тембри.

Стиль фортепіанної музики Чжао Сяошена, навички гри на фортепіано, його педагогіка та стиль фортепіанного виконання є концептуальною основою мистецтва фортепіанного виконавства його фортепіанних творів. Великого значення матиме ознайомлення з теоретичними дослідженнями Чжао, його власним виконанням його творів.

Висновки до Розділу 3

В даному розділі обговорено способи звукового відтворення новаційних фортепіанних творів Чжао Сяошена. Проблеми фортепіанного виконання вирішуються на базі обговорення та реалізації піаністичних прийомів, розгяді технічних характеристиках звучання фортепіано, що репрезентують китайський дух у творчості композитора, унікальних техніках виконання у його виконанні його творів. Композитор самостійно розробив власну теорію своїх фортепіанних, спрямував її для виконання та навчання. Це дозволяє побачити логічний зв'язок між його теорією та різними елементами виконавства, щоб представити процес формування власного унікального стилю китайськими митцями через власну творчість, виконання та теоретичні дослідження.

Щоб розкрити специфіку інновацій у фортепіанному виконанні в історичному розвитку, розкриття особливостей художнього стилю виконання Чжао Сяошена, щоб пояснити внутрішню закономірність його фортепіанного

виконавського мистецтва, досліджуючи взаємозв'язок між ним і детальною обробкою в музичних творах, таких як процес виконання, виконання та звукового відтворення, відбиття тембру, створення зображення, логічну аплікатуру, ми прагнемо мати більш систематичне та всебічне розуміння та всіх складових фортепіанного мистецтва Чжао Сяошена. Унікальний спосіб композиційної системи музиканта є орієнтиром для всього китайського фортепіанного виконавства та композиції.

З точки зору практики виконання, на Тай Чі впливають традиційні китайські інструментальні прийоми, які надають історичне звучання, що контрастує з сучасними кольорами тону твору. Емуляції традиційних китайських інструментів також створюють настрій у всьому творі, дозволяючи слухачеві відчувати спектр емоцій, оскільки вільний атмосферний звук набуває, а потім втрачає рух. Емоційні аспекти тай-чи залежать від вкладення виконавця в музику; деякі з пасажів, які імітують Гу Цинь, рідкісні та медитативні, але виконавець повинен розуміти, що звук педалі згасає в тиші як частина музики, а не момент розслаблення. Якщо виконавець втратить фокус, ці уривки будуть рівними, без відчуття напруженості чи продовження, що зв'язує фрази. У практиці виконання китайського фортепіано концепція передачі музики та тиші через фразу представлена диханням: виконавець повинен затримувати музичне дихання через кожен фразу.

Наслідування традиційних китайських інструментів, як за тембром, так і за мелодійним змістом, поєднується з культурним розумінням виконавської практики, щоб продемонструвати національну специфіку твору.

Музика є найбільш нематеріальним і невловимим з усіх видів мистецтва. Його неможливо відчувати візуально, доторкнутися фізично або спробувати на смак, хоча його сила може впливати на кожне з цих почуттів; його можна сприймати лише на слух, логіку та емоційно. Безтілесна природа музики пропонує філософам і теоретикам полотно, яке вони можуть використовувати у своїх поясненнях взаємозв'язку, зв'язку та подібності структури між усім життям і якостями у Всесвіті. Стародавня китайська філософія І Цзин дає

огляд балансу між людством і Всесвітом, що допомагає людям організувати суперечливі концепції протиріччя та об'єднання у своєму світі. Чжао Сяо-шен усвідомлював композиційний потенціал величезної та детальної філософії І Цзин, коли використав її, щоб створити нову композиційну систему, з якої виник його сольний фортепіанний твір Тай Чі. Композиційна система Тай-Чі дозволяє музикантам і слухачам відчувати силу мінливих, незмінних, простих і легких елементів музики. На додаток до пошуку цих елементів, освічений піаніст повинен розуміти структуру та теорію кожного твору, а також використовувати тон інструменту, фразове дихання та свої емоційні здібності, щоб грати від розуму та серця, бажаючи фізичного передати музику розуму і серцю глядачів і дати їй резонувати. Незалежно від походження чи місця проживання виконавця чи глядача, це фізичне, емоційне, логічне та духовне зіткнення стане свідком трансцендентної сили музики.

ВИСНОВКИ

Категорія Тай-Чі, має значення для національної китайської культури, знаходить свій відбиток у фортепіанній п'єсі Чжао Сяо-шена “Тай-Чі” (1987). Цей твір отримав Першу премію на Міжнародному Конкурсі фортепіанної композиції в Китаї в 1987 році. Автор також виконував “Тай-Чі” у Колумбійському університеті Нью-Йорка у 1988 році.

П'єса є чудовою ілюстрацією дванадцятитонової музики. мелодійні голоси і співзвуччя, що складають цей твір, виробляються безпосередньо або в кінцевому рахунку з єдиного першоджерела — обраної послідовності всіх дванадцяти звуків хроматичної гами, що трактуються як єдність.

Метод Чжао Сяо-шена заснований на стежках як двох взаємодоповнюючих шеститонових комплексах, що символізують категорії інь та ян. Ці шестизвуччя є у п'єсі і звукорядами, і акордами. Композитор пише, що дванадцять лю (тонів) збігаються з теоретичним описом лю в роботі Бяньжонг Зена Хо І, в якій дається опис налаштувань звуку для набору дзвонів (прибл. V століття до н.е.). Ця система ян-інь «відбиває глибокі знання і здатна пролити світло на композиції, що створюються в майбутньому» [39, с. 68].

Творчість Чжао Сяо-шена демонструє інноваційні техніки композиції для фортепіано. Його композиційна система тайцзи є найглибшим поєднанням традиційних китайських елементів і нової західної теорії на сьогоднішній день, що охоплює стародавню філософію І Цзин (також відому як теорія Чжоуї і в письмовій формі «Книга змін»), традиційні китайські пентатонічні гами, і західний серіалізм. Знеохочений думкою про те, що у композиторів більше немає корму для оригінальної композиції, Чжао знайшов музу в концепції серіалізму, вважаючи, що ця система надає потенціал для перегляду музичної композиції через нову перспективу.

Створюючи свою систему Тай-Чі, він вирішив поєднати дванадцятитональну музику з традиційними ладами та гамами, а також використав набори класів висоти, які, використовуючи логіку І Цзин,

організовані менш суворо, ніж традиційні. серіалізм. З іншого боку, є сприятливі підстави для порівняння між тридцятьма двома парами дванадцятитонових рядів Тай Чі та дванадцятитоновією системою Шенберга, Чжао Сяо-шен написав Тай Чі, щоб викласти та перевірити свою нову композиційну систему.

Теорія Тай-Чі відображає тісний взаємозв'язок різних музичних елементів і рівень змін у порівнянні з консистенцією, що міститься в цих елементах, які включають висоту, ритм і структуру. Класи висоти, отримані з шістдесяти чотирьох гексаграм, починаються з простого двонотного Кун Гуа (坤), розширюються, утворюючи складний дванадцятитоновий ряд, а потім знову зменшуються до C і C#. Ритм коливається між вільним стилем (як у безмірній структурі Tang Da Qu) і регульованим шаблоном (наприклад, розділи, які використовують кілька тактових розмірів). У структурі вісім розділів засновані на формі танцю Ба-гуа і Тан Да Ку. Розроблений за планом системи композиції, коріння якої сягають західної музичної теорії та серіалізму, і наданий більшої глибини завдяки вливанню китайської філософії та культурних традицій, Тай Чі представляє ідеальне поєднання китайської та західної композиційної думки.

Твори «Пісня рибалки», «Слідкуй за серцем», створені у молоді роки, є аранжуваннями популярних революційних уривків з «ян-бань-ші», демонструють традиції китайських інструментальних п'єс. У наступних творах – «Тайцзі» та обох концертах Чжао Сяошен виявляє унікальний підхід: поєднання західного серіалізму та стародавньої китайської філософії «тай-чи». Композиційна система тай-чи, незважаючи на її складність, є основою балансу між факторами, які впливають на створення музики. Чжао Сяошен втілює даосистське уявлення про походження Всесвіту, поняття Велика межа (*Тайцзи*) і Музика (*Ляньцзи*).

Розуміння даних уявлень автор реалізовує в новаторській композиційній техніці, в основу якої покладені принципи філософії *ян-інь* і система логіки, описаної в *І-цзин*. Мелодійні голоси і співзвуччя в творі походять з єдиного

першоджерела – вибраної послідовності дванадцяти звуків хроматичної гамми, що трактується як єдність. Метод Чжао Сяошена заснований на двох взаємо-доповнюючих шести-тонових комплексах, символізуючих категорії *ян* (до - ре - мі - фа-дієз - сіль-дієз - ля-дієз) та *інь* (до-дієз - ре-дієз - фа - сіль - ля - сі).

Стиль фортепіанної музики Чжао Сяошена зазнав значних змін. Умовно його можна характеризувати як еволюцію – від початкового етапу адаптації народної музики до можливостей фортепіано – до втілення національних філософсько-світоглядних ідей через авангардні засоби, такі як застосування серіальної техніки.

Не зважаючи на використання сучасної композиційної техніки та значне оновлення музичної мови новими технічними прийомами, елементи традиційної китайської культури залишаються основоположним чинником для композитора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво. Одеса, 2008. 16 с.
2. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой : пособие по изуч. исполн. интерпретации фактуры фп. произведения; Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. К. : НМАУ, 2003. 168 с.
3. Катрич О. Т. Стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
4. Москаленко В. Г. Про задум та музичну ідею твору. Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2002. Вип. 21 : Музичний твір як творчий процес. С. 10—17.
5. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке. К. : Муз. Україна, 1984. 152 с.
6. Тан Ке. Вклад китайских пианистов в развитие фортепианного исполнительства и педагогики XX века : магистер. работа; Харьк. гос. ун-т искусств. им. И. П. Котляревского. Харьков : ХГУИ, 2007. 73 с.
7. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Фекете Ольга Валентинівна. Харків, 2009. 17 с.
8. Хуан Чжулин. Отражение философской категории «Чи» в фортепианной музыке Китая . Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 21. С. 109—116.
9. Цинь Тянь. Образ родного края в фортепианных сочинениях китайских композиторов : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2012. 240 с.
10. Шаповалова Л.В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра. Київ, 2008. 34 с.
11. Шаповалова Л.В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в

- музыкальном творчестве. Харьков, 2007. 292 с.
12. Bernstein, David W., and Hatch, Christopher. *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*, Chicago and London: The University of Chicago press, 2001. 322 p.
 13. Bussagli M. *Chinese Painting*. London : Cassell Publishers, 1988. 37 p.
 14. Chang P. M. *Chou Wen-chung and His Music: A Musical and Biographical Profile of Cultural Synthesis* : Ph. D. diss.; Univ. of Illinois at Urbana-Champaign. [USA], 1995. 67 p.
 15. Chen Yi. *Tradition and Creation . Current Musicology / Columbia Univ. in the City of New York*. — New York, 2002. P. 51—70.
 16. Chen, Wenhong. “Piano Music and its style Characteristic of the Cultural Revolution”. *Chinese Music* 3 (2006).
 17. Dai, Bai-sheng. “About a Chinese Style in Piano Music: A Study from the Perspective of the Chinese Culture Context.” *Musicology in China* (2005).
 18. Dong, Wen-wen. “Research of Xiao-Sheng Zhao's Piano Music.” Master's thesis, Shandong Normal University, 2009.
 19. Du, Yaxiong, Jing-e Chen *Chinese Traditional Music*. Hangzhou: Xiling Printing Press, 2009.
 20. Jiang, Feifei, "ZHAO XIAO-SHENG'S TAI CHI REFLECTION: His Innovative Tai Chi Compositional System and its Execution in Tai Chi for Solo Piano" (2013). Student Research, Creative Activity, and Performance - School of Music. 64. <https://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/64>
 21. Jennifer, M. (2015). The art and science behind piano touch: A review of connecting multi-dimensional literature. *Musicae Scientiae*, (2), 171–190.
 22. Kang, Le. “The Development of Chinese Piano Music”, *Asian Culture and History* 1, no.2 (2009)
 23. Ke, Lin. “Chinese Traditional Music Notation Symbol Reflections of Semiotics”, *Hundred School in Arts* 3 (2010)
 24. Kong, Wen-wen. “Research of Xiao-sheng Zhao's Piano Music.” MM diss., Shandong Normal University, 2009.

- 25.Li, M. (1982). Feeling at Fu Cong's concert. *People's Music*, (3), 31-32+20.
- 26.Liang, X. (2018). Multiple interpretations of piano performance art. . *Jilin: Jilin publishing house*.
- 27.Liu, Jingzhi. *On New Music in China*. Shanghai: Shanghai Conservatory Press, 2009.
- 28.Liu, xi-zai. *General Arts*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Press, 1982.
- 29.Neuhaus, H. (1984). *On the art of piano performance*. Beijing: People's Music Publishing.
- 30.Qiu,Qing-yu. *Brief introduction of Ancient Poetry Writing*. Shenzhen: Shenzhen Newspaper Group Press, 2009.
- 31.Shi, Yong. *Psychological aspects of the Chinese Music*. Shanghai: Shanghai Music Press, 2008.
- 32.Tang, Ping. “Semiotic Elements of Music and Language: Comparative of Expression, Content and Meaning in Two System” *Musicology in China* 4 (2007)
- 33.The Authentic I-Ching: A New Translation / translated by Henry Wei. — North Hollywood : Newcastle Pub. Co. — 1987. — 419 p.
- 34.Wang, Rong-shen. “A Study of Five Chinese Piano Pieces with a Review of the Introduction and Development of the Piano in China.” DMA diss., Ball State University, 1995.
- 35.Wang, Yu-sheng. “Standing on the Shoulders of Giants Climb: Collections of Chinese Traditional music in 180 modes” Study and Research. *Journal of Tianjin Conservatory of Music “Sounds of Nature”* 3 (2006)
- 36.Xia, Y. (2007). Research on the social identity of western composers. *Doctoral Dissertation of Shanghai Conservatory of music*.
- 37.Xiaole Li. Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models : D.M.A. dis.; Univ. of Hawai Library. [USA], 2003. 380 p.
- 38.Xiong, Xiao-hui. “The Past and Present of Chinese Piano Music.” *Journal of Anshun Teachers College* 7, no. 4 (2005)
- 39.Xu Keli. Piano Teaching in China during the Twentieth Century : D.M.A. dis.;

- Univ. of Illinois at Urbana-Champaign. [USA], 2001. 125 p.
40. Yang, J. (2016). Explores the Relationship between Piano Performance Skills and Piano Timbre. *Journal of Shenyang Conservatory of Music*, (4), 206-208.
41. Yang, Q. (2018). *Humanistic quality, musical sense and performance skills in piano performance*.
42. Yao, D. (2006). The influence of Chinese poetry and painting on Fu Cong, <a piano poet" from the Perspective of Fu Lei's letter >. *Hundred Schools of Art*, (2), 121-123.
43. Yie, Dong. "Music Structure of Tang da Qu." *Musicology of China* 3 (1989).
44. Zhao, X. (2013). Way to Piano performance skills. . *Shanghai : Shanghai Music Publishing House*.
45. Zhao, Jing. "Xiao-sheng Zhao's 'Piano Etudes' National Character Creation and Performance Practice". MM diss., University of Hebei, 2008.
46. Zhao, Xiao-sheng *Speech, Foreword and Phonology of Chinese Piano Music*. Shanghai: Shanghai Music Press, 2003.
47. Zhao, Xiao-sheng *The Tao of Piano Playing*. Shanghai: Shanghai Music Press, 1999.
48. Zhao, Xiao-sheng *To Music Holy Place*. Shanghai: Shanghai Music Press, 2006.
49. Zhao, Xiao-sheng *Tai Chi Composition System*. Shanghai: Shanghai Music Press, 2006. 436 p.
50. Zhou, M. (2018). Piano Performance Art" Standing on the High Point of Professional. *Piano Art*, (9), 41-45.
51. Zhou, Chun-cai, Guang-di Liu, and Paul White. *The Illustrated Book of Changes*. Beijing: Dolphin Book Press, 2006.
52. 邹学熹 / (主编) 易经. 四川: 中医古籍出版社, 2006. 510 页.
(І-Цзин / ред. Цзру Сюэсі. СиЧуан: Стародавні книги, 2006. 510 с.)
53. 刘希里. 孔子的音乐人生// XINWEN AINHAOZHE. 2009. № 12. 120—121 页. (Лю Сілі. Музичне життя Конфуція // XINWEN AINHAOZHE. 2009. —

№ 12. С. 120—121).

54. 孙振声. 易经入门 / 孙振声. — 北京: 文化艺术出版社, 1988. 596 页.

(Сунь Джин Шин. Основы І-Цзин. Пекин : Культура, 1988. 596 с.)

55. 冯友兰. 中国哲学简史 / 冯友兰. — 北京: 北京大学出版社, 1985. — 276

页. (Фен Юлань. Краткая история китайской философии. Пекин

: Пекинский ун-т., 1985. — 276 с.).