

УДК [781.42: 786.2]: 78.071.1 (510)

DOI 10.34064/khnum1-61.11

Чжан Менчже

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: 764735303@qq.com
ORCID iD: 0000-0003-0988-4263

ПОЛІФОНІЧНІ ТВОРИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО РАО ЮЯНА В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ

Розглядається комплекс виконавських завдань у поліфонічних творах для фортепіано Рао Юяна: «Інтродукція і фуга» (1956), сюїта «Замальовка життя в Яньані» (1963), «Прелюдія, фуга і хорал» (1964) та «Три поліфонічні п'єси на теми старовинної музики Чан'ань» (1992). Підґрунтям для здійснення виконавського аналізу є виявлення композиційно-драматургічної побудови, особливостей фактури та поліфонічної техніки у музичних творах, як і специфіки композиторського мислення Рао Юяна. Аналізуються основні компоненти музичної мови, що будують форму та внутрішній зміст твору: специфіка тематичного розвитку, ритму, технічних та звукових труднощів, прийомів контрапунктичної розробки матеріалу. З'ясовано, що у кожному розглянутому творі застосовано практично всі відомі види поліфонічних технік західної музики, але яскраво віддзеркалено регіональні національні музичні елементи. Пріоритетним піаністичним завданням виступає вміння побудувати звукову архітектуру поліфонічного ландшафту, що досягається завдяки ясній слуховій уяві, передчуттю і точному туше.

Ключові слова: поліфонія, багатоголосся, китайська фортепіанна музика, Рао Юян, національна музична творчість, виконавська реалізація.

Постановка проблеми. Рао Юян (1933–2010) – відомий китайський композитор та музичний педагог. За свою більш ніж

50-річну професійну кар'єру він створив понад 100 музичних композицій у різних жанрах, яскраво представляючи в них специфічні риси китайського музичного мистецтва. Завдяки яскравій образності та національному колориту його твори глибоко вплинули на техніку композиції як у рідній країні митця, так і за кордоном.

Фортепіано, для якого Рао Юянь написав дев'ять творів, у тому числі сім сольних і два – для фортепіано з оркестром, було одним із найулюбленіших музичних інструментів композитора, а поліфонію китайський майстер вважав цінним виразовим засобом. У трьох з дев'яти фортепіанних творів він безпосередньо звертається до поліфонічного жанру, зокрема, в «Інтродукції та фузі» (1956, початковий творчий період), «Прелюдії, Фузі і Хоралі» (1964, середній період) та «Трьох поліфонічних п'єсах на теми старовинної музики Чан'ань» (1992, пізній період). Отже, поліфонія посідає важливе місце у творчості композитора, тому дослідження поліфонічної техніки у фортепіанній музиці Рао Юяня допомагає краще зрозуміти спрямованість його творчості та музичного мислення. При цьому окремої уваги потребує визначення головних принципів виконання фортепіанних поліфонічних творів композитора та комплексу виконавських завдань.

Аналіз останніх праць за темою дослідження. Наявна на сьогоднішній день наукова література, що вивчає музичні твори Рао Юяня, дуже нечисленна та неповна. Періодики, де розглядалася б його творчість, небагато, ані в Китаї, ані, тим більше, за кордоном; до того ж, аналіз творів композитора є занадто поверхневим. Лише декілька з досліджень розглядають творчий досвід композитора та окремі його твори в аспекті музичного стилю.

Деякі аспекти поліфонічного мислення Рао Юяня були розглянуті в дослідженнях Чень Івен (2015), Пан Цзя (2018). Серед іншого дослідники приділяють увагу і фортепіанним творам композитора. Так, Чень Івен (2015) в своїй невеличкій статті аналізує особливості поліфонічної техніки композитора на матеріалі його фортепіанних творів. Наймасштабніша наукова праця,

присвячена композиторській творчості Рао Юяна – дисертація Пан Цзя (2018), де розглядається практично весь його музичний доробок – інструментальна, оркестрова, хорова музика. Автор оцінює художню спадщину композитора, згадує його найбільш значущі твори, надає резюме щодо історичного впливу Рао Юяна на розвиток поліфонічної музики Китаю.

В жодній з перелічених робіт фортепіанні поліфонічні твори Рао Юяна не досліджуються з позицій виконавської проблематики, визначення піаністичних завдань та проблем їх реалізації у процесі інтерпретації. Між тим, дослідники зазначають, що «специфіка виконання поліфонічної фактури, а саме: інтонаційно-ритмічна й тактильна диференціація кожного голосу багатопланової фактури, розуміння логічного розвитку мелодичних ліній і гармоній, тобто горизонталі й вертикалі, та їх сприйняття відповідно до стильової музичної практики створює певні труднощі для багатьох піаністів» (Хань Ле, 2019: 48). Треба зазначити, що ця проблема є системною і стосується не тільки вищезгаданих творів, а й інших поліфонічних композицій для фортепіано китайських композиторів.

Мета статті – визначити найважливіші принципи виконання та комплекс виконавських завдань у поліфонічних творах для фортепіано Рао Юяна.

Методологія дослідження. Підґрунтям для здійснення виконавського аналізу є виявлення композиційно-драматургічної побудови, особливостей фактури та поліфонічної техніки і специфіки композиторського мислення Рао Юяна у його музичних творах. Використовуються фундаментальні теоретичні положення досліджень китайських (Су Ся, 1950; Дін Шаньде, 1954, 1957; Чень Мінчжі, 1980, 1986; Дуань Пінтай, 1987) та українських (Беліченко Н., 2018) музикантів-поліфоністів. Особливого значення набуває вивчення теоретичних праць самого композитора, що присвячені поліфонії (Рао Юян, 1987, 1990, 2008). Питання піаністичної реалізації спираються на принципи виконання поліфонії, розглядані у працях Хань Ле (2019), Інґ Їанґ (Ying Jiang, 2019), Бай Є (2018). Автор не поділяє сучасних

поглядів дослідників на поліфонію з точки зору математики та фізики (Li, Yan, Ren, Zhao H, Zhao S, Soraghan, & Durrani, 2019; Igarashi, 2013; Weiwei, Zhe, & Fuliang, 2016). Таким чином, в статті задіяні історико-типологічний, структурно-функціональний, компаративний, інтонаційний та інтерпретологічний методи як необхідні для реалізації виконавського аналізу.

Матеріалом статті виступають фортепіанні твори Рао Юяна: «Інтродукція і fuga» (1956), сюїта «Замальовка життя в Яньані» (1963), «Прелюдія, fuga і хорал» (1964) та «Три поліфонічні п'єси на теми старовинної музики Чан'ань» (1992).

Виклад основного матеріалу. Рао Юян – відомий сучасний китайський композитор-поліфоніст та музичний педагог, який присвятив своє життя творчості та національній музичній освіті. Рао Юян навчався у середній школі Шанхайського університету Фудань, на музичному факультеті Цзіньлінського університету, на факультеті музичної композиції Шанхайської консерваторії, яку закінчив із відмінними оцінками, а потім залишився викладати там у класі теорії музики. Одночасно він вивчав лекції з поліфонічної музики, які викладав російський музикознавець Ф. Г. Арзаманов. 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 цікавили люди і земля Північного Заходу, тому він створив численні композиції, які спирались на народну музику саме цього регіону, фольклор якого відіграв вирішальну роль у розвитку національної поліфонічної музики у Китаї.

Музичний доробок композитора у кожний період творчості є своєрідним відображенням духовного стану китайського суспільства у конкретний історичний час. Основна творча активність Рао Юяна (1951–2010) охоплювала три найважливіші періоди новітньої історії сучасного Китаю: період попередніх досліджень у Новому Китаї (1956–1960), період Культурної революції (1966–1976), а також період від 1976 до 1982 (рік прийняття Китайської Конституції у третій редакції), відомий

під назвою Болуан Фаньчжен¹, який на Заході частіше називають «політикою відкритих дверей» Ден Сяопіна. Останніми роками в музичних журналах була опублікована більшість творів Рао Юяна, що дає дослідникам чудовий матеріал для аналізу. Під час викладання в Сіаньській консерваторії музики Рао Юян підготував велику кількість видатних композиторів, що стало вагомим внеском у музичну освіту Китаю.

Цикл «Інтродукція і fuga» був створений композитором під час його навчання у Шанхайській консерваторії. Вивчаючи поліфонічну техніку, Рао Юян захопився теоретичними розробками композиторів Хуан Цзи та Хе Лутина, які повернулися зі Сполучених Штатів. Більшість їхніх теорій була заснована на композиційних методах Баха. У той час Хе Лутин виконував обов'язки декана факультету композиції. Він закликав студентів активніше звертатися у своїй творчості до елементів китайської народної музики, для чого вимагав ретельніше вивчати національний фольклор (Чень Івен, 2015).

Рао Юян дуже цікавився місцевою музикою, він постійно відвідував виступи артистів опери з провінції Шеньсі, які навчалися в консерваторії. Йому дуже сподобалися народні теми, на основі яких він скомпонував свій перший фортепіанний твір «Інтродукція і fuga», що наслідує західноєвропейський жанр малого циклу «Прелюдія і fuga». У подвійній чотириголосній фузі молодий композитор продемонстрував високопрофесійне володіння технікою написання фуги.

Порівнюючи творчість Рао Юяна з музикою видатних поліфоністів, 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

¹ В буквальному сенсі – «усунення хаосу і повернення до нормального життя», період історії Народної Республіки Китай, протягом якого Ден Сяопін очолив далекосяжну програму, намагаючись виправити помилки Культурної революції, розпочатої Мао Цзедуном. (Boluan Fanzheng. From Wikipedia, the free encyclopedia).

майстрами постійно піднімало фугу на новий рівень, її життєва сила ставала дедалі сильнішою. Відомо, що фуга має певні правила написання. При створенні фуги Рао Юяна не тільки суворо дотримується традицій і канонів формату фуги, але також вносить новаторство в структуру та технологію контрапункту» (Чен Івень, 2015: 90).

Для збереження єдності в «Інтродукції та фузі» Рао Юяна використано один тематичний матеріал. Перша тема фуги повторює інтонації відомої народної пісні Північного Заходу Китаю «Синя квітка». Вона проводиться у середньому регістрі по тонах пентатоніки у тональності *соль чжи*, має характерну структуру початкового мотиву та розвитку. Друга тема, взята з Інтродукції, проводиться у високому регістрі. Вона вступає на прикінцевому кадансі першої теми і за своїм складом є своєрідним дзеркальним відображенням першої теми – останній каданс першої теми збігається з першою затактовою інтонацією другої теми. Це забезпечує хорошу ритмічну основу для їх взаємодії в розробці фуги. Хоча ці дві теми належать до різних тональностей, їхні музичні стилі однакові, що заклало основу для інтеграції двох тем цієї частини у подвійну фугу. Після того, як перша експозиція двох тем завершується, і вони об'єднуються в розробковому розділі, зміна розташування у фактурному просторі (бас і тенор) надає темам нового тембрового забарвлення. Тональна модуляція привносить новий колорит, створюючи відчуття, що настала кульмінація.

Працюючи над цим твором, необхідно проаналізувати основні компоненти музичної мови, що впливають на його форму та внутрішній зміст, а також специфіку тематичного розвитку, ритму, технічних та звукових труднощів, прийомів контрапунктичної розробки матеріалу.

Для більш глибокого проникнення у сутність поліфонічного мистецтва Рао Юяна необхідно звернутися до його теоретичного доробку. Вже за часів навчання композитор усвідомив складність найвищої поліфонічної форми в музиці. Так, з дослідження Пан Цзя (2018) ми можемо дізнатися, що однією з перших

теоретичних праць, написаних ще 1956 р., стала стаття Рао Юяна «Вища модель поліфонічної музичної форми. Роль фуґи у музичній виразності». Але, на жаль, ця робота не вийшла друком. Можливо, композитор доопрацьовував таку складну тему й використав свої думки в інших роботах. Взагалі Рао Юян опублікував понад 10 статей про національну поліфонічну музику і техніку поліфонічної композиції; найвідоміші з них – «Нові плоди теорії поліфонії – навчальні нотатки з “Основного курсу написання поліфонічної музики” професора Чень Мінчжі» (Рао Юян, 1987), «Про теоретичну систему радянської поліфонічної музики» (Рао Юян, 1990), «Про подвійний контрапункт, рухомий контрапункт і складний контрапункт» (Рао Юян, 2008).

Рао Юян дав дуже високу оцінку «“Основному курсу написання поліфонічної музики” Чень Мінчжі», який вважав першим підручником з контрапунктних прийомів китайської народної музики в 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 та виникнення радянської системи поліфонії, основні принципи рухомого контрапункту, а також об’єктивно оцінив недоліки радянської системи музичної освіти в області поліфонії. Він вважав, що радянські підручники основну увагу приділяють лише структурі експозиції, нехтуючи структурою розробки та репризи. На думку композитора, дуже багато уваги присвячено вивченню строгого письма за рахунок вільного. Це не сприяє заохоченню студентів, неоднаковості та розширенню їхнього мислення. Додавання вільного письма до розділу написання фуґи Рао Юян вважав непрактичним. У роботі, присвяченій різним видам контрапункту, він дбайливо представив свій погляд на три технічні принципи контрапункту і вважав, що їх не слід плутати (Рао Юян, 1987).

Після закінчення навчання в Шанхайській консерваторії Рао Юян також записав лекції композитора і музикознавця

Ф. Арзаманова², присвячені техніці контрапункту С. Танєєва. Ці знання вплинули майже на усі майбутні твори Рао Юяна. На їх основі Рао Юян яскраво втілив музичний фольклор північно-західного регіону Китаю з його ладовими особливостями (місцева дев'ятитонова гама) у своїх унікальних поліфонічних творах.

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

Імітаційна поліфонічна техніка посідає важливе місце практично у всій фортепіанній сюїті, зокрема, домінує у першій п'єсі «Світанок». Початковий розділ п'єси побудований за принципом триголосної поліфонічної імітації. Звуковий образ сонця, що сходить ранком і пробуджує в людях незрівнянну силу і мрії про краще життя, побудований на звукозображальних прийомах, пов'язаних із висхідним імітаційним рухом інтервалів та акордів від низького регістру до високого. Композитор спирається на тони *ре*, *соль*, *до*, характерні для побудування мелодики традиційної народної музики північного Шеньсі.

Тема починається у великій октаві, і після звучання її чотирьох тактів середній голос імітує їх по висхідних чистих квартах. Потім знову з'являється низький голос, а середній голос імітується на октаву вище, тоді, у свою чергу, рух імітується

² Федор Арзаманов (1925–1995) навчався на двох факультетах: історико-теоретико-композиторському та фортепіанному (у класі Б. Берліна), але закінчив один – теоретичний за класом С. Скребкова, який був його науковим керівником і в аспірантурі (1950–1953). Кандидатська дисертація Ф. Арзаманова (1955) була присвячена педагогічним принципам С. Танєєва, пізніше видана як монографія «Танєєв – викладач курсу музичних форм» (Москва: Музика, 1963). (Стогний, 2016?).

ще на октаву вище, утворюючи триоктавний канон. Мелодична лінія паралельними чистими квартами утворює політональну основу музики та надає їй національний колорит. Повільний рух та нашарування довготривалих інтервалів та акордів відтворює незвичайної краси звукову картину природи, де поступово розсіюється туман, і перед нами постає ранкове сонце.

«Праця» – енергійна п'єса, де моторика постає як уособлення образу повного занурення людей у радісну роботу. В творі поєднуються характерний для даного регіону пентатоновий лад (тональність *ре чжи*), стрибковий ритм та сучасна техніка композиції, яка ніби «втручається» у звичні складові традиційної китайської музики. Вступ побудований на використанні основного тону ладу *соль гун*, довга тривалість якого дає можливість відчутти національний колорит вже на початку звучання п'єси. Далі розвиток відбувається через застосування акордової фактури, згодом повертаючи музику до тональності *ре чжи*.

Наступна частина п'єси перенесена на тон вище. Підвищення теситури, загострення ритму, ускладнення фактури та зростання динаміки приводять до кульмінації. У розробковій частині твору композитор збагачує музику контрастними звуковими фарбами. Більше того, відсутність у нотному тексті тактових ліній, дуже поширена у практиці запису сучасної музики, додатково посилює свободу фразування, яка призводить до ефекту особливого піднесення і впливає на кінцевий музичний результат.

«Народна пісня» є ескізом, що відтворює тришарову контрастну поліфонію. Характерно, що середній шар фактури складають акордові тріолі, які визначають ритмічний тонус та надають музиці національне забарвлення. Крайні лінії створюють відчуття наявності двох «головних героїв» твору, народних співаків, чоловіка та жінки, які по черзі солюють. Протиставлення двох «соло» утворює не тільки тембровий контраст, але й ефект відлуння. Наприкінці п'єси фактура ускладнюється додатковими голосами, інтонаційне забарвлення яких має пентатонну основу. Таке розширення багатоголосся призводить до формування більш розгалуженої поліфонічної музичної тканини.

Характер п'єси «Слухаючи книгу» відтворює історичний стиль народних оповідачів, що походять із північної провінції Шеньсі. Це – музично-оповідальна форма творчості, де виконавець грає і співає у супроводі народних інструментів – саньсяня або піпи. Іноді до них також 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 через покоління аж до теперішнього дня. У п'єсі Рао Юяна дуже важливо відчутти свободу і повноту внутрішнього дихання, яке підсилює мелодичну виразність поліфонічних тем. Момент дихання завжди пов'язаний з мелодичною рельєфністю, об'ємністю звучання та життєвістю проспіваних та продекламованих інтонацій, оскільки саме внутрішнє дихання дає рельєф, обсяг мелодійним лініям, окремим моментам виразного фразування та часопростору всього твору.

П'єса «Янхе» утворює своєрідну драматургічну арку з «Народною піснею», багато в чому наслідуючи тип її побудови і розвитку її музичного матеріалу. Мелодія першого і третього рядків нотного стану виконується правою рукою, утворюючи імітацію, а середній рядок фортепіанної партитури – лівою, тобто ліва рука в цьому контексті веде звукову лінію акордового акомпанементу.

Загалом поліфонізована фактура фортепіанної сюїти «Замальовка життя в Яньані» слугує більш яскравому відбиттю програмного змісту твору. Багатотемброва палітра поліфонічної музичної тканини виконує чимало функцій: нашарування звукових комплексів, збагачення звукового рельєфу, що стають засобом розвитку музичного матеріалу.

Через вісім років після створення першого циклу з фугою Рао Юян написав «Прелюдію, фугу і хорал». У порівнянні з «Інтродукцією та фугою», другий поліфонічний цикл має більш складну музичну форму і глибший виразний зміст. Кожна з п'єс цього тричастинного поліфонічного твору має власний тематизм та художньо-образний зміст. На думку Пан Цзя (2018),

у фузі з другого поліфонічного циклу «більш повно втілені особистісні риси композитора. Вони відбилися і в оформленні теми, і у співвідношенні голосів, а також у самій темі фуґи. Ідеї, узяті за основу, відносно нові та сміливі, і тому цей твір став одним із тих шедеврів, які сформували його [Рао Юяна] музичний стиль».

В основі теми фуґи лежить мелодія народної пісні «Ванваньцянь», поширеної у Шеньсі; тема розвивається з чотиризвучного низхідного мотиву, упорядкований розвиток якого надає музиці поступального руху. По-перше, за початкову основу інтервальних співвідношень узято інтервал чистої квати. 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 ноти. Але для розгортання «фактурного ландшафту» (Беліченко, 2018: 32) та більшої насиченості драматургічного розвитку він комбінує зміни просторових позицій сильних і слабких часток у чотиризвучних групах, які виявляються щоразу різними, зустрічаються всі чотири комбінації: сильна, слабка, друга сильна та слабка. Завдяки такому покроковому позиціонуванню груп звуків (з першої по третю позицію) поступово посилюється напруга, і тема щоразу підштовхується до найвищої емоційної точки. Четверта звукова група – це кінцева частина теми, її висновок. У цей момент сильна позиція переходить до третьої частки. Звук *ре-бемоль*, що двічі повторюється в темі з основою *сі-бемоль*, виступає як третій знижений щабель, що також надає особливого колориту музиці, підкреслюючи її зв'язок із мелодіями Північно-Західного Китаю. Поява півтону, який також називають «гірким» тоном, суттєво впливає на тональний колорит.

В експозиції спочатку проводиться тема-відповідь, опорним звуком виступає *сі-бемоль*, після цього застосовується модуляційний «стрибок» у тональність, розташовану чистою квартою нижче. Тональний план розвитку тематичного матеріалу – тоніка-домінанта-субдомінанта – відображає ладові особливості музичного фольклору Північно-Західного Китаю. В розробці часовий інтервал проведень скорочується, порівняно

з експозицією, з чотирьох тактів до одного. Потім з'являється тема із першої п'єси циклу, утворюючи подвійну фугу. В середній частині триголосної фуги, коли теми вже сформували власну поліфонічну «траєкторію», у сопрано вступають додаткові підголоски.

Неабияку складність для виконавця становить відтворення у поліфонічній формі матеріалу протискладень та інтермедій, адже вони найчастіше є концентратом поліфонічної майстерності та натхнення композитора. Дбайливе ставлення до так званих «другорядних» компонентів фуги створює «перспективу» всієї поліфонічної будови, бо вони нерідко є провідниками протиріч, подій та дії. Інтермедії, зв'язки, протискладення становлять усе внутрішнє життя поліфонічної фугової тканини. Зростання функції протискладення перебуває у прямій залежності від значення підголосків, від тієї ролі, яку вони відіграють у його внутрішній організації. Майже у всіх фугах роль протискладення виконує підголосковий розвиток теми, його музичний матеріал інтонаційно пов'язаний із темою, посилює її виразні мелодичні властивості та поглиблює її смислове значення.

Цикл «Три поліфонічні п'єси на теми старовинної музики Чан'ань» в своїй основі містить старовинну музику, яку також називають «Сіаньською барабанною музикою» (Чен Івень, 2015: 91). Вона виникла при дворі Яньюе в епоху династій Суй і Тан. Після того, як ті часи пішли в минуле, а згадані династії змінили інші – Сун, Юань, Мін і Цин, музика Чан'ань то періодично розвивалася, то забувалася. В наші часи вона відома тільки в Сіані, місті та його передмісті, розташованому біля північного підніжжя гори Чжуннань. Місце популярне серед буддистів завдяки кільком своїм храмам. Відновлював нотні записи професор Сіаньської консерваторії Фен Ялань – великий знавець старовинної музики Чан'аню. На основі його праць Рао Юян створив власну композицію. Щоб максимально зберегти звуковий образ стародавньої музики, 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 інструментів старовинного ансамблю, кожний з них грає свою партію. Особливу виразність надає довгий постійно повторюваний бас, що виступає в ролі органного пункту. Він створює особливу атмосферу, звуковий об'єм, збагачує фактуру обертонами. Середній і верхній голоси виконують індивідуальні партії, утворюючи своєрідний дует на тлі довгого та повторюваного звучання басу. Тематичний матеріал верхнього голосу містить цитування стародавньої мелодії в ладу *фа гун*. Бас *фа*, що триває дві чверті, стверджує тоніку *фа гун* верхньої мелодичної лінії. В середньому голосі звуки *ре-бемоль* та *ля-бемоль* уводять мелодію від ладу *фа гун*, надаючи ознак подвоєної тональності або чергування тональностей. При розробці тиха мелодія затримується на два такти, і дві теми експозиції утворюють своєрідний дует.

В п'єсі відсутня мелодія переднього плану, гнучкий рух мелодичних ліній не має квадратної структури, у чому виявляється сильне тяжіння до прийомів музичного письма, притаманних старовинному китайському інструменту *гуцінь*. Звук цього неперевершеного інструменту насичений, дещо медитативний. Складність відтворення звуку *гуцінь* на фортепіано потребує від виконавця, насамперед, повної фізичної свободи. З фізичною звільненістю тіла виконавця тісно пов'язаний момент слухового уявлення, яскрава звукова фантазія. У кінчиках пальців має бути зосереджена вся тонкість та гострота дотику до клавіш. Адже від цього, як і від тонкого слухового вникання в музичну тканину та загостреності музичного відчуття, залежить краса фортепіанного звучання.

У той же час, загальна манера дотику до клавіш має бути м'якою та пластичною. Економія і точний «розрахунок» у рухах навіть зовні справляє враження краси, тому що так народжується гнучкість звучання і, своєю чергою, створюється пластика музичної форми виконуваного твору. Отже, фізичні

характеристики виконавця та його внутрішні якості, такі як розум, воля, почуття, темперамент, сприяють «народженню» художнього виконання твору.

Друга п'єса, «Аландо», де також є цитування матеріалу старовинної музики для китайського інструменту *цинь*, написана в формі триголосної фуґи. Темп «Аландо» позначений як енергійне *Allegro*, тональність – старовинний китайський лад *ля шан*. Характер теми піднесений, її первісне проведення у середньому голосі досить тривале – 10 тактів. Тема передвіщає живий музичний характер усієї п'єси – багато стрибків на великі інтервали, особливо ефектним є стрибок на велику септиму. Це надає їй живого та гумористичного звучання. Відповідь вступає у верхньому голосі в 11 такті в тональності *мі шан*. Вона точно повторює всі штрихи та інтонації теми. Є також два протискладення, що виконуються разом з темою. В кожному з голосів тема проводиться у зворотному русі, що значно оживлює музику. При створенні цього епізоду автор переважно використовував контрастні зміни теми, а поява різних голосів у багатоголоссі збагатила його звуковий колорит. У розробці тема транспонується та розширюється, а її розвиток сягає кульмінаційної точки. У репризі також застосовується імітаційна техніка, тема транспонується на квінту вниз і зміщується на дві тактові долі, а також зменшується в порівнянні з експозицією.

Загалом, п'єса Рао Юяна – типова фуґа, насичена яскравими образами, які віддзеркалюють національну художню концепцію. Виконуючи її, слід пам'ятати про розкриття головної ідеї твору, його внутрішнього змісту та про побудову цілісної форми. Вирішити ці завдання допомагає розуміння тематичних взаємозв'язків матеріалу, розкриття внутрішньої мотивації поліфонічного розвитку. Тобто, необхідна пильна увага до інтонування мотивів, тематично пов'язаних із темою, й таких, що утворюють контраст та протидію, до всього, що бере початок від теми, і що їй протиставляється як момент народження нової якості.

В заключній п'єсі «Плакуча верба» також використаний національний музичний матеріал. Оскільки оригінал є доволі

розгорнутим, Рао Юян відібрав лише один його фрагмент – експресивну мелодію на ладовій основі шестиступеневої тональності *ре юй*. Композитор відтворює цей невеликий мотив, який проходить через всю п'єсу, тим самим використовуючи прийом фіксованої мелодії, щоб досягти єдності музичного розвитку. Ця фіксована мелодія неодноразово проходить у басовому голосі. У західній поліфонічній музиці фіксована мелодія (*cantus firmus*) стала дуже важливим способом формотворення. Коли *cantus firmus* міститься у нижньому голосі, такий його різновид має назву *остинатного басу*. Сенс останнього полягає в тому, що в басовому голосі повторюється одна й та ж сама мелодична лінія. Водночас безперервне оновлення верхніх голосів дає змогу музиці розвиватись.

Отже, два голоси над фіксованим басом утворюють з ним контрастну поліфонію. Фіксована мелодія (*cantus firmus*) відтворюється п'ять разів, причому перші три проводиться тихо. Останні два рази *cantus firmus* з'являється у верхньому голосі, а мелодичний матеріал верхнього голосу «пересувається» у бас, відстань між голосами становить спочатку октаву, а потім – дуодециму. У порівнянні з двома попередніми музичними творами, техніка поліфонії в «Плакучій вербі» є найбільш складною, але звуковий ефект, що досягається, простий і зрозумілий. Основна мелодія твору містить підйоми та спуски, а її розробка має тенденцію плавного плину, немовби відображаючи те, як верби гойдаються на вітру. Можна сказати, що після багатьох років творчої практики майстерність Рао Юяна у техніці західної поліфонії досягла досконалості.

Водночас, композитор демонструє ідеальне її поєднання зі стилістикою національної музики. Представлені три п'єси циклу значно відрізняються від традиційних західних поліфонічних композицій завдяки особливостям національного музичного матеріалу (де, зокрема, порушується регулярність ритму) і специфіці багатовимірного музичного мислення, що долає канонічність поліфонічної техніки. Багатоплановість розгортання музичного образу змушує відчувати ще якісь смислові

«полиски» поза головним зображенням. Можна сказати, що це фундаментальна риса китайської художньої естетики, де присутня художня концепція невидимого, або прихованого, змісту. Саме завдяки цій характеристиці композитор відкрив естетичний світ фортепіанного мистецтва, який має велике значення для розвитку сучасної поліфонічної музики в Китаї. Композиції Рао Юяна представляють новий досвід створення поліфонічної музики з національним забарвленням.

Висновки. Рао Юян – один з найвідоміших китайських композиторів, якому належить багато поліфонічних творів. Його творча і дослідницька практика глибоко вплинули на розвиток поліфонії в Китаї.

Вивчення національної поліфонічної музики, створеної Рао Юяном, є корисним з декількох причин. Найголовнішими з них, на погляд автора, є, по-перше, необхідність подолання виконавських труднощів при вивченні і фактичному функціонуванні сучасної народної музики в концертній та педагогічній діяльності; по-друге, вивчення творів Рао Юяна відіграє позитивну роль у розумінні процесів становлення, формування і об'єднання різних напрямків китайської поліфонічної музики ХХ ст. Серед інших причин звертання до означеної теми – мотивація китайських композиторів до створення сучасної музики на основі народної. Історична систематизація музики Рао Юяна є важливою для подальшого розвитку та успадкування національної музичної культури на Північному Заході Китаю. Завдяки глибокому вивченню творів Рао Юяна, народна музика Північного Заходу у контексті національної музичної культури може здобути досить високу історичну оцінку, що поверне до неї інтерес музикознавців.

Прекрасні поліфонічні твори композитора мають достатню художню цінність, вони стали вагомим внеском у китайське мистецтво ХХ ст. Можна навіть визначити роль Рао Юяна як творця національної поліфонії, який осучаснив стародавню національну музичну спадщину. У фортепіанних композиціях, що розглядалися, використані майже всі відомі поліфонічні

прийоми, розроблені у західній музиці, що особливо яскраво унаочнює подвійна fuga з циклу «Прелюдія, fuga і хорал» або останній номер «Плачуча верба» з сюїти «Три поліфонічні п'єси на теми старовинної музики Чан'ань», де застосований різновид техніки *cantus firmus* – остинатний бас. У п'єсі «Світанок» з фортепіанної сюїти «Замальовка життя Яньань» поліфонічна фактура практично зливається у консонантну сонорність. У той же час, лаконічний тематизм, використаний у сюїті, наводить на думку, що духовним натхненником композитора був Й. С. Бах. При цьому основні ідеї своїх поліфонічних творів музикант черпав у китайській народній музичній традиції. Аналіз обраних творів свідчить, що, хоча композитор добре розумівся на традиційних західних поліфонічних техніках, зокрема створення fugи, він прагнув долучити регіональні національні музичні елементи до своїх творів, щоби підкреслити їхню культурну ідентичність.

Сформулюємо головні піаністичні завдання, що постають перед виконавцем поліфонічних творів Рао Юяна.

1). Техніка виконання китайських поліфонічних творів завжди повинна підкорятися внутрішньому задуму, структурі контрапункту, щоби розгортати художній образ у часі.

2). У виконанні не має бути здавленого звуку, скованих рухів, стиснутого дихання. Це є основною умовою виховання тіла, його фізичної свободи.

3). Інша найважливіша умова якісного виконання – ясність слухання, проведення всього багатоголосного матеріалу через свідомий слух. Адже відтворити на фортепіано одночасно декілька ліній фактурного ландшафту різним тембром, і навіть з 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, модуляційні зрушення, 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.

4). На основі ясної слухової уваги у процесі інтонування різних ліній фактури у виконавця повинно скластися уявлення про загальну форму твору.

5) Внутрішнє дихання, широке чи прискорене, у виконанні фортепіанних фуг китайських композиторів також необхідно. Агогічна гнучкість, відчуття цезур посилюють виразність поліфонічного розвитку, яка полягає у безперервності та плинності руху мелодичних ліній через рельєфний вступ та пластичне розгортання поліфонічних голосів.

Перспектива наших досліджень вбачається в подальшому визначенні виконавських завдань у фортепіанних поліфонічних творах китайських композиторів – Дін Шаньде, Чен Мінчжі, Ван Лісаня та інших.

ЛІТЕРАТУРА

- Беліченко, Н. М. (2018). Архітектонічна цілісність поліфонічного твору в аспекті дискурс-аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 123, 30–38.
- Стогний, І. С. (2016?). Федор Георгиевич Арзаманов (3.04.1925 – 1.03.1995). *Меморіальний музей-квартира Ел. Ф. Гнесиной, 2016–2022*, <https://www.gnesina-museum.com/arzamanov>
- Хань, Ле (2019). *Формування поліфонічно-виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва за стилевим підходом*. (Дис. ... канд. пед. наук). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Bai, Ye. (2018). Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 49 (1), 137–148, <https://www.jstor.org/stable/26844635>
- Boluan Fanzheng. *From Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved 2021, December 1, from https://en.wikipedia.org/wiki/Boluan_Fanzheng
- Igarashi, Yu., Ito, M., & Ito, A. (2013). Evaluation of Sinusoidal Modeling for Polyphonic Music Signal. In *2013 Ninth International Conference on Intelligent Information Hiding and Multimedia Signal Processing*, (pp. 464–467). Beijing: IEEE. DOI: 10.1109/IH-MSP.2013.121 [in English].

- Li, Xiaoquan, Yan, Yijun, Ren, Jinchang, Zhao, Huimin, Zhao, Sophia, Soraghan, John, & Durrani, Tariq (2019). Knowledge Based Fundamental and Harmonic Frequency Detection in Polyphonic Music Analysis. In Liang Q., Mu J., Jia M., Wang W., Feng X., Zhang B. (Eds.). *Communications, Signal Processing, and Systems. CSPS 2017. Lecture Notes in Electrical Engineering*, vol. 463, 591–599. Springer, Singapore. ISBN 9789811065705; https://doi.org/10.1007/978-981-10-6571-2_72 [in English].
- Weiwei, Zhang, Zhe, Chen, & Fuliang, Yin. (2016). Main melody extraction from polyphonic music based on modified Euclidean algorithm. *Applied Acoustics*, 112, 70–78, <https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2016.04.023>
- Ying, Jiang. (2019). Reviving the Beauty of Bach's Music – On the Teaching of Bach's Polyphonic Works. In *Proceedings of the 2nd International Seminar on Education Research and Social Science (ISERSS 2019). Series Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, (pp. 156–159). Atlantis Press, doi <https://doi.org/10.2991/iserss-19.2019.41>
- 丁善德 (1957) : 《赋格写作技术纲要》·上海音乐出版社。[Дін Шаньде (1957). *Нарис про техніку складання фуґи*. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 丁善德 (1954) : 《单对位法大纲》《复对位法大纲》上海音乐出版社。[Дін Шаньде (1954). *Метод єдиного контрапункту. Метод кількох контрапунктів*. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 段平泰 (1987) : 《复调音乐》·人民音乐出版社。[Дуань Пінтай (1987). *Поліфонічна музика*. Шанхай: Народне музичне видавництво].
- 潘佳 (2018). 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. 年6月12日 [Пан Цзя (2018). *Дослідження поліфонічного мислення у музичній композиції Рао Юяня*. (Магістерська дисертація). Чжецзянський педагогічний університет], <https://wap.cnki.net/lunwen-1018289570.nh.html>
- 苏夏 (1950) : 《实用对位法》《复对位法》·上海文光书店。[Су Ся (1950). «Практичний контрапункт» та «Метод базаточкового контрапункту». Шанхайська книгарня Венгуан].
- 陈铭志 (1986) : 《复调音乐写作基础教程》·人民音乐出版社。[Чень Мінчжі (1986). *Основний курс поліфонічного написання музики*. Шанхай: Народне музичне видавництво].
- 陈铭志 (1980) 《赋格曲写作》·上海文艺出版社。[Чень Мінчжі (1980). *Композиція фуґи*. Шанхай: Шанхайське видавництво літератури та мистецтва].
- 陳一文 (2015) 。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。第 88–92 頁。[Чень Івен (2015). Дослідження техніки поліфонії фортепіанних творів Рао Юяна. Науковий збірник Центрально-китайського педагогічного університету, 5, 88–92. Хубей, Ухань].
- 饶余燕 (1990) · 试论苏联复调音乐理论体系 · 北京：中国音乐学杂志。[Рао Юян (1990). *Про теоретичну систему радянської поліфонічної музики*. Пекін: Китайський журнал музикознавства].
- 饶余燕 (2008) · 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)。[Рао Юян (2008). *Про дубльований контрапункт, рухливий контрапункт і складний контрапункт*. Шанхай: Музичне мистецтво, журнал Шанхайської консерваторії музики].
- 饶余燕 (1987) 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。[Рао Юян (1987). *Нові плоди теорії поліфонії – навчальні записки з «Основного курсу написання поліфонічної музики» професора Чень Мінчжі*. Пекін; Народна музика].

Zhang Mengzhe

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student at the Department of Interpretation
and Music Analysis,
e-mail: 764735303@qq.com
ORCID iD: 0000-0003-0988-4263

RAO YUYAN'S POLYPHONIC WORKS FOR PIANO IN TERMS OF PERFORMANCE

Statement of the problem. Rao Yuyan (1933–2010) is one of the most famous Chinese composers, who created many polyphonic works. His creative and research practices have profoundly influenced on the development of polyphony in China. Some aspects Rao Yuyan's polyphonic thinking have been examined in the studies by Chen Yiwen (2015) and Pan Jia (2018). In none of the researches the piano polyphonic works of the composer are studied from the standpoint of performance issues, definition of piano tasks in the process of their interpretation. In this study **for the first time** the piano polyphonic works of the composer are considered in the aspect of performance realization.

The purpose of the study is to determine the most important performance principles and set of performance tasks in Rao Yuyan's polyphonic works for piano.

*The article bases on Rao Yuyan's piano works "Introduction and Fugue" (1956), the suite "Sketch of Life in Yan'an" (1963), "Prelude, Fugue and Chorale" (1964) and "Three Polyphonic Pieces on the Ancient Music of Chang An" (1992). The article uses historical-typological, structural-functional, comparative, intonation and interpretative **methods** as necessary for performance analysis. The fundamental theoretical positions of Chinese polyphonic musicians (Su Xia, Ding Shande, Chen Mingzhi, Duan Pintai and others) uses, and Rao Yuyan's theoretical works devoted to polyphony has particular importance. The issues of pianistic realization takes in account the polyphonic principles considered by Ying Jiang, Bai E.*

Results and conclusions of the research. *Rao Yuyan's beautiful piano works have a great art value, they became a significant contribution to Chinese art of the 20 century. We can even define Rao Yuyan's role as a creator of national polyphony who modernized the ancient national musical legacy. Rao Yuyan's piano works discussed in this article use almost all known types of polyphonic techniques of Western music. The vividly example of it is the double fugue from the cycle "Prelude, Fugue and Chorale" or the last number "Weeping Willow" from the series "Three Polyphonic Pieces on the Themes of Chang An Ancient Music", where the sort of "cantus firmus" technique – "basso ostinato" is used. In the piece "Sunrise" from the piano suite "Sketch of the Life of Yan'an" the polyphonic texture becomes almost like to consonant sonority. At the same time, the laconic themes used in the Suite call upon the thought that J. S. Bach was a spiritual teacher of the composer. However, the composer borrows his main ideas from the Chinese folk musical tradition. Rao Yuyan was well versed in traditional fugue techniques, however, in the cycles "Introduction and Fugue" and "Prelude, Fugue and Chorale" he included the local national musical elements to emphasize their cultural identity.*

*Among the main **pianistic tasks** facing the performer of polyphonic works of Rao Yuyan – the development of clear auditory attention, the idea of the general form of the work. The auditory sense of the work controls the sound, covers both the whole and individual details of the polyphonic form. It not only controls the performance, but also takes an active part in the birth of the artistic way of playing polyphony. Breathing emphasizes the essence of polyphonic development, which consists in the continuity and fluidity of melodic lines through the relief introduction and plastic completion of individual polyphonic voices.*

Key words: polyphony, Chinese piano music, Rao Yuyan, national creativity, performance.

REFERENCES

- Bai, Ye. (2018). Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 49 (1), 137–148, <https://www.jstor.org/stable/26844635> [in English].
- Boluan Fanzheng. *From Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved 2021, December 1, from https://en.wikipedia.org/wiki/Boluan_Fanzheng [in English].
- Belichenko, N. M. (2018). Architectonic integrity of the polyphonic composition in the aspect of discourse-analysis. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 123, 30–38 [in Ukrainian].
- Chen, Mingzhi (1980). *Composition of the fugue*. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House [in Chinese].
- Chen, Mingzhi (1986). *Basic course of polyphonic music writing*. Shanghai: People's Music Publishing House [in Chinese].
- Chen, Yiwen (2015). A study of the polyphony technique of Rao Yuan's piano works. *Scientific collection of the Central Chinese Pedagogical University*, 5, 88–92. Hubei, Wuhan [in Chinese].
- Ding, Shande (1954). *Single Counterpoint Method. Multiple Counterpoint Method*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House [in Chinese].
- Ding, Shande (1957). *Essay on the technique of assembling the fugue*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House [in Chinese].
- Duan, Pintai (1987). *Polyphonic Music*. Shanghai: People's Music Publishing House [in Chinese].
- Han, Le (2019). *Formation of polyphonic-performing skills of future musical art teachers according to the style approach*. (PhD dissertation). Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. Sumy [in Ukrainian].
- Igarashi, Yu., Ito, M., & Ito, A. (2013). Evaluation of Sinusoidal Modeling for Polyphonic Music Signal. In *2013 Ninth International Conference on Intelligent Information Hiding and Multimedia Signal Processing*, (pp. 464–467). Beijing: IEEE. DOI: 10.1109/IIH-MSP.2013.121 [in English].
- Li, Xiaoquan, Yan, Yijun, Ren, Jinchang, Zhao, Huimin, Zhao, Sophia, Soraghan, John, & Durrani, Tariq (2019). Knowledge Based Fundamental and Harmonic Frequency Detection in Polyphonic Music Analysis. In Liang Q., Mu J., Jia M., Wang W., Feng X., Zhang B. (Eds.). *Communications, Signal Processing, and Systems. CSPS 2017. Lecture Notes in Electrical Engineering*, vol. 463, 591–599. Springer, Singapore. ISBN 9789811065705; https://doi.org/10.1007/978-981-10-6571-2_72 [in English].
- Pan, Jia (2018). *Research of polyphonic thinking in Rao Yuan's musical composition*. (Master's dissertation). Zhejiang Pedagogical University, <https://wap.cnki.net/lunwen-1018289570.nh.html> [in Chinese].

- Rao, Yuyan (1987). *New fruits of the theory of polyphony – study notes from the “Basic course of writing polyphonic music” by Professor Chen Mingzhi*. Beijing: Folk music [in Chinese].
- Rao, Yuyan (2008). *About duplicate counterpoint, mobile counterpoint and complex counterpoint*. Shanghai: Musical Arts, Shanghai Conservatory of Music Magazine [in Chinese].
- Rao, Yuyan (1990). *On the theoretical system of Soviet polyphonic music*. Beijing: Chinese Journal of Musicology [in Chinese].
- Stogniy, I. S. (2016?). Fiodor Georgievich Arzamanov (3.04.1925 – 1.03.1995). *El. F. Gnesina’s Memorial Museum-flat, 2016–2022*, <https://www.gnesina-museum.com/arzamanov>
- Su, Xia (1950). “*Practical Counterpoint*” and “*Multipoint Counterpoint Method*”. Shanghai Wenguan Bookstore [in Chinese].
- Weiwei, Zhang, Zhe, Chen, & Fuliang, Yin. (2016). Main melody extraction from polyphonic music based on modified Euclidean algorithm. *Applied Acoustics*, 112, 70–78, <https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2016.04.023> [in English].
- Ying, Jiang. (2019). Reviving the Beauty of Bach’s Music – On the Teaching of Bach’s Polyphonic Works. In *Proceedings of the 2nd International Seminar on Education Research and Social Science (ISERSS 2019)*. *Series Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, (pp. 156–159). Atlantis Press, doi <https://doi.org/10.2991/iserss-19.2019.41> [in English].

Стаття надійшла до редакції 21 грудня 2021 р.