

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського  
Міністерство культури України  
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського  
Міністерство культури України

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**СУН ТЯНЬ**

УДК 780.616.432.071.1+78.071.2(510)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ЗВУКОВИЙ СВІТ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ХУАН АН-ЛУНА:  
КОМПОЗИТОРСЬКІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ПРОЕКЦІЇ**

17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства  
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Сун Тянь

Науковий керівник  
Чернявська Маріанна Станіславівна,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент

Харків – 2019

## АНОТАЦІЯ

**Сун Тянь. Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступенів кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2019.

Дисертацію присвячено вивченню фортепіанної музики Хуан Ан-Луна (народився 1949 року) – одного з видатних сучасних композиторів Китаю, який проживає на даний час в Канаді. Творчість Хуан Ан-Луна отримала масштабне міжнародне визнання, його музика добре відома в Китаї, Канаді, США та інших країнах, що підтверджує незмінний виконавський інтерес до його творів у всьому світі. Мета дослідження полягає в розкритті багатства звукового світу в фортепіанних творах Хуан Ан-Луна в аспекті композиторських і виконавських проєкцій. Матеріалом дослідження виступають сольні концертні п'єси («Дуї Хуа» ор. 1 (1964), мініатюри ор. 5 (1970) і ор. 13 (1972), «Китайська рапсодія № 2» ор. 18а (1974), невидані «Соната № 1» ор. 20 (1974) і «Соната № 2» ор. 23 (1976-81), «Танцювальна поема № 3» ор. 40 (1987)); авторські транскрипції хорової, інструментальної, симфонічної (поліфонічний цикл для фортепіано ор. 68 (2008)), балетної музики («Фантазія за мотивами балету “Дівчинка з сірниками”» ор. 24 (1977), «Три фрагменти з балету “Мрії Дуньхуана”» ор. 29 (1979)); твори для фортепіано з оркестром: два концерти для фортепіано з оркестром (Концерт № 1 ор. 25b соль мінор (1983) і Концерт № 2 ор. 57 до мінор (1999)) та Поема для фортепіано та струнного оркестру «Гулан'юй» ор. 66 (2006). Задіяні також аудіо- та відео- записи фортепіанних творів композитора у виконанні Хсу Фей-Пінга, Джозефа Бановеця, Лю Шикуня, Ланг Ланга, Ксінг Ронга, Чжао Вейя, Лю Ю, Сюй Сіна, Лу Веньцзе та ін., документи історико-

біографічного плану, відгуки редакторів і музикознавців, спогади і листи композитора, включаючи його листування з автором роботи. Прояви національних витоків в фортепіанних творах Хуан Ан-Луна простежуються на різних рівнях: у використанні народних мелодій і звуковисотної системи, фоніки національних інструментів, образів і т. ін. Одночасно, композиторський професіоналізм китайського музиканта виростає на ґрунті західної музики. Звідси – майстерне володіння різноманітними техніками письма і музичними формами, що склалися в процесі розвитку музичного мистецтва Європи і Америки.

На основі синтезу китайської інтонаційності та західного піанізму виник унікальний стиль фортепіанного письма Хуан Ан-Луна, який виявляється як в галузі композиції, так і в сфері виконавства. Художній сплав, створений на основі взаємодії цих різноприродних музичних систем, – продукт складної творчої долі композитора, пов'язаної як з китайською, так і західною культурами. З одного боку, на Хуан Ан-Луна вплинули викладачі, які прищеплювали йому думки про важливість вивчення західних стилів і форм; з іншого – особистий досвід молодого музиканта, набутий під час Культурної революції, дали йому глибоке розуміння китайської культури і її спадщини. Вкорінюючись у творчу свідомість митця, традиції цих двох музичних світів злилися в органічне, неподільне ціле, визначивши стильову своєрідність творів композитора.

Важливий аспект розуміння музики композитора полягає в освоєнні і його *звукового світу – цілісної системи, яка охоплює всі засоби виразності та образних станів. У широкому сенсі воно наближене за змістом до категорії індивідуального стилю композитора і скероване в більшій мірі на специфіку тембрової колористичності мислення національного світовідчуття.*

У зв'язку з цим вивчення звукового світу фортепіанних творів Хуан Ан-Луна пропонується здійснювати крізь призму системи художньої комунікації, яка включає як різні види рефлексії, так і відображення

навколишнього світу, вектори творчої співдружності. Механізмом відображення дійсності стає *проекція – художнє бачення світу за допомогою моделювання власного сприйняття*.

До композиторських проєкцій відносяться ті вектори композиторської діяльності, коли музикант проєктує власні властивості, стани на інші об'єкти. Найяскравішим проявом композиторської проєкції є постійний рух до власного ідеалу і його реалізація в новому творі. В цьому випадку власний текст уже формує у композитора новий задум. Це дозволяє зробити висновок, що авторські транскрипції стали персональною властивістю Хуан Ан-Луна. Такі твори, як «Китайська рапсодія № 2», «Танцювальна поема № 3», Поліфонічний цикл ор.68 та ін. виявилися плодом болісних творчих пошуків в сфері оновлення звукової палітри твору. Композитор експериментував з інструментуванням, складом виконавців, кожен раз представляючи твір у зовсім іншому образі. Автотранскрипції балетної музики дозволили композитору не тільки збагатити фортепіанне звучання оркестровими барвами, але й деяким чином вплинути на смислову спрямованість твору. У свою чергу, неабиякий хист виконавців «перетворював» музичні твори за допомогою виконавських проєкцій, видозмінюючи і збагачуючи їх звуковий світ. *Виконавські проєкції* доповнюють твори композитора за допомогою звукової майстерності і глибини реалізації художнього прочитання. Особливо плідним було творче спілкування двох видатних китайських музикантів – піаніста Хсу Фей-Пінга і композитора Хуан Ан-Луна. Видатний виконавцем західноєвропейського класичного і романтичного репертуару Хсу Фей-Пінг залишився в пам'яті музикантів не тільки як натхненник і кращий інтерпретатор фортепіанних творів Хуан Ан-Луна, але і їх «герой».

Композитор зробив величезний внесок у розвиток національної стилістики фортепіанного мистецтва Китаю. Пошук нових тембрів і їх поєднань ініціюється автором для засвоєння засобів звукотворчості і наслідування прийомів гри на китайських інструментах, які зустрічаються в народному музикуванні. Ладогармонічне ускладнення горизонталі і

вертикалі, з одного боку обумовлено бажанням вмістити фольклорні елементи в природний для їх існування контекст, передати специфічні, обумовлені нонтемперованістю ефекти, з іншого – спробою асиміляції нової інтонаційності в умовах сучасного світовідчуття. Прояв стильових принципів неофольклоризму в творчості Хуан Ан-Луна органічно пов'язаний з художніми і філософськими поглядами композитора. Так, в концерті для фортепіано з оркестром він відображає загальну картину світу з її роздробленістю і внутрішньою конфліктністю і представляє такі провідні ознаки культури і мистецтва свого часу, як актуалізація діалогічних напрямків, тенденція до інтелектуалізації творчого процесу.

Проаналізувавши комплекс основних виразних засобів звукового світу фортепіанних творів Хуан Ан-Луна, відзначимо прийоми, які розширюють і збагачують акустичні можливості інструменту, змінюючи характер його звучання. Авторський вибір акустичного матеріалу обумовлює темброво-колеристичну специфіку фортепіанних творів. Композитор трактує фортепіано як багатоголосий та багатотембровий інструмент, прагне до його максимального розширення звуковисотного (реєстр фарби) і динамічних (від *ppp* до *ffff*) властивостей. Хуан Ан-Лун різноманітно використовує тембровий потенціал фортепіано. В контексті романтичного трактування він демонструє сонорно-колеристичні можливості інструменту, долаючи ударну природу короткозвуччя, максимально продовжуючи звук в мелодійних лініях, збагачуючи його обертонами, використовуючи педаль як фактуруотворюючий засіб. «Ілюзорно-педальне» трактування (за Л.Гаккелем) інструменту використовується для звуконаслідування і втілення прийомів гри на китайських інструментах. Іноді в якості виразного засобу композитор застосовує «ударно-шумове» (за Л.Гаккелем) трактування фортепіано, залучаючи короткозвуччя, уривчастість звучання, безпосередньо пов'язане з його ударною природою.

Композитор демонструє прийоми збагачення тону за рахунок його розщеплення по вертикалі – тремоло і трелі. Хуан Ан-Лун також активно

звертається до диссонантних інтервалів та кластерної техніки. Секундові інтервали в фігураціях, подвійних нотах, тремоло, кластерних акордах утворюють своєрідну секундового техніку. Було б помилкою сприймати їх тільки з позиції засобів ударного ефекту або колористичної барви. Часто такі співзвуччя віддзеркалюють закономірності народно-ладового устрою, своєрідні формули ладу, що пред'являють вимоги, насамперед, до слухового розрізнення звуків акордової тканини, що вказують на певні лади.

Система звуковисотної організації також виявляється для композитора полем для експериментів. Хуан Ан-Лун досягає розширення звукових можливостей інструменту через використання прийомів організації фактури, об'єднуючі елементи китайської народної музики з сучасними західними техніками композиції. Іноді він поєднує серійну техніку, складні ритмічні формули та пентатонний лад. Композитор використовує також принцип єдності інтонаційного кола, коли по вертикалі та горизонталі фактурна тканина складається з тих самих інтервальних сполучень; напівтонові поєднання тональностей як імітації на композиційному рівні нонтемперації китайської музики та ін.

Для відображення національного образу фортепіано Хуан Ан-Луна народжуються нові виконавські завдання, такі, як відбиття динамічних і колористичних властивостей пентатоніки. Своєрідні технічні труднощі в національних фортепіанних творах обумовлені пентатонічною ладовою основою музики. Її інтонаційна будова визначається аплікатурною нестандартністю пасажів. Переважає позиційна аплікатура: типові чотирьопальцеві позиції з пропуском одного. Для висхідних пентатонічних пасажів характерний прийом перекладання через 5-й палець при з'єднанні позицій. Значні піаністичні труднощі представляє кварто-квінтова інтервалика подвійних нот, вертикалі та фігурації з секундово-септимовими сполученнями.

**Ключові слова:** Хуан Ан-Лун, фортепіанна творчість, звуковий світ, композиторські проєкції, виконавські проєкції, трактовка інструменту.

## **ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ВИСВІТЛЕНО В ТАКИХ ПРАЦЯХ АВТОРА:**

### **Статті в наукових фахових виданнях України**

1. Сунь Тянь. Концертно-виртуозный стиль фортепианных сочинений Хуан Ан-Луна // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 220-232.

2. Сунь Тянь. Полифонический цикл для фортепиано ор. 68 Хуан Ан-Луна: опыт авторской транскрипции // Традиції та новації у вищій архітектурній освіті: зб. наук. ст. / Харків. держ. академія дизайну та мистецтв. Харків, 2017. Вип. 2. С. 116-121.

3. Сунь Тянь. Концерт №1 для фортепиано с оркестром Хуан Ан-Луна в исполнительской интерпретации Джозефа Бановеца // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 237-251.

4. Сун Тянь. Композитор – Исполнитель: роль пианиста Хсу Фей-Пинга в творческом наследии Хуан Ан-Луна // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. Під знаком глобалізації. С. 43-60.

### **Праці у наукових зарубіжних виданнях**

5. 宋恬 .黄安伦钢琴作品中的新民间创作 (new folkloristics) 原则 // 北方音乐.哈尔滨, 2017 年. 第330期. ISSN 1002-767X.4-5页 . (Сун Тянь. Принципи неофольклоризму в фортепіанній творчості Хуан Ан-Луна // Північна музика. 2017. № 18 (330). ISSN 1002-767X. С. 4-5. 0,5 д.а.)

## ABSTRACT

**Song Tian. Sound world of piano pieces by Huang An-Lun: composer and performing projections.** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for obtaining scientific degree of the candidate of art criticism (doctor of philosophy) in specialty 17.00.03 – "Musical Art" (02 – Culture and Art). – Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv, 2019.

The thesis is devoted to the study of piano music of Huang An-Lun (born 1949) – one of the greatest composers of modern China, which currently resides in Canada. Huang An-Lun's creativity has gained widespread international recognition, his music is well-known in China, Canada, the United States and other countries, which confirms continued interest in his works around the world. The purpose of the study is to uncover those riches in the sound world of piano works of Huang An-Lun in the aspect of composer`s and performing projections. Materials of the research act is solo concert plays ("Dui Hua" op. 1 (1964), miniatures op. 5 (1970) and op. 13 (1972), "Chinese Rhapsody No. 2" op. 18a (1974), Unidentified "Sonata No. 1" op. 20 (1974) and Sonata No. 2 op. 23 (1976-81), "Dance Poem No. 3" op. 40 (1987)); author's transcriptions of choral, instrumental, symphonic (polyphonic cycle for piano op. 68 (2008)), ballet music ("Fantasy based on the ballet "Girl with Matches"" op. 24 (1977), "Three fragments from the ballet "Dream of Dun Huang"" op. 29 (1979)); works for piano and orchestra: two concerts for piano and orchestra (Concert No. 1 op. 25b in G minor (1983) and Concert No. 2, op. 57 in D minor (1999) and "A Symphonic Poem for Piano and String Orchestra "Gulangyu" op. 66 (2006). Also included are audio and video recordings of composer piano pieces performed by Hsu Fei-Ping, Joseph Banovets, Liu Shykun, Lang Lang, Xing Rong, Zhao Wei, Liu Yu, Xu Xin, Lu Wenjie, etc., documents of the historical-biographical plan, reviews of editors and musicologists, memoirs and letters of the composer, including his correspondence with the author of the work. Manifestations of national origins in

piano works by Huang An-Lun can be traced at different levels: in the use of folk melodies and the pitch system, the phonics of national instruments, images, etc. At the same time, the composer's professionalism of the Chinese musician grows on the basis of Western music. From here comes the mastery of various writing techniques and musical forms that have developed in the process of developing the musical art of Europe and America.

Unique style of piano writing of Huang An-Lun based on the synthesis of Chinese intonation and western piano appeared which is found in both composition and performance. Artistic fusion created by the interaction of these musical systems of different nature is a product of the complex creative fate of the composer associated with both Chinese and Western cultures. On the one hand Huang An-Lun was influenced by the teachers who instilled him thoughts on the importance of studying western styles and forms; on the other - personal experience which young musician acquired during Cultural Revolution and which gave him a deep understanding of Chinese culture and heritage. Having taken roots in the creative consciousness of the artist, the traditions of these two musical worlds merged into an organic, indivisible whole, defining the stylistic originality of the composer's works.

An important aspect of understanding the music of the composer is the mastery of his *sound the world – an integral system that covers all means of expressiveness and figurative states. In a broad sense, it is close in content to the category of the individual style of the composer and is directed to a greater degree to the specificity the thinking in the timbre color of national perception of the world.*

In this regard, the study of the sound world of piano works by Huang An-Lun is proposed to be carried out through the prism of the system of artistic communication, which includes both various types of reflection, and reflections of the surrounding world, vectors of the creative community. By mechanism of reflection of reality becomes a *projection – artistic vision of the world through the modeling of own perception.*

Compositional projections include those areas of composing activity where the musician projects his own properties, states onto other objects. The most striking manifestation of the composer's projection is the constant movement to his own ideal and its realization in a new work. In this case, the original text already forms a new idea for the composer. This suggests that the author's transcription became personal feature of Huang An-Lun. Works such as "Chinese Rhapsody No. 2", "Dance Poem No. 3", polyphonic cycle op. 68 and others were the fruit of painful creative searches in the field of updating the sound palette of the work. The composer experimented with the orchestration, the composition of the performers, each time presenting the work at all another way. Self-transcription his ballet music allowed composer not only enrich the piano sounding orchestral colors, and some affect the semantic orientation works. In turn, the immense skill of the performers "transformed" musical compositions with the help of performance projections, modifying and enriching their sound world. *Performing projections* complement the works of the composer with the help of the skill of obtaining sound and the depth of realization of artistic interpretation. Creative communication of two outstanding Chinese musicians - pianist Hsu Fei-Ping and composer Huang An-Lun was especially fruitful. The outstanding performer of the West European classical and romantic repertoire Hsu Fei-Ping remained in the memory of musicians not only as inspiration and the best interpreter of piano works by Huang An-Lun, but also as their "hero".

The composer made a great contribution to the development of the national stylistics of the piano art of China. The search for new timbres and their combinations is initiated by the author for mastering the means of sound creativity and imitation of the methods of playing Chinese instruments that are found in folk music. Harmonic complications of the horizontal and vertical, on the one hand, are due to the desire to accommodate folklore elements in their natural context for their existence, to convey specific effects caused by non-tempered systems, and on the other hand, an attempt to assimilate new intonation under the conditions of the modern worldview. The manifestation of neo folklore style in the works of Huang

An-Lun is organically linked with the composer's artistic and philosophical views. Thus, in a concert for piano and orchestra, it reflects the general picture of the world with its fragmentation and internal conflict and presents such leading signs of the culture and art of its time as the actualization of dialogical trends, the tendency towards the intellectualization of the creative process.

Having analyzed the complex of the main expressive means of the sound world of piano pieces by Huang An-Lun, we note techniques that extend and enrich the acoustic capabilities of the instrument, changing the nature of its sound. The author's choice of acoustic material causes a color in timbre, peculiarity of piano works. The composer interprets the piano as a polyphony and multi-timbre instrument, striving to maximize its sound-volume (color register) and dynamic (from *ppp* to *ffff*) properties. Huang An-Lun variously uses the timbre and the piano's potential. In the context of the romantic interpretation, he demonstrates the sonorous-color capabilities of the instrument, overcoming the percussive nature of the short sound, maximizing the sound in the melodic lines, enriching it with overtones, using the pedal as a factor forming tool. The “illusory-pedal” interpretation of the instrument (by L. Gakkel) is used for onomatopoeia and the embodiment of the techniques of playing Chinese instruments. Sometimes the composer uses the “shock-noise” (according to L. Gakkel) interpretation of the piano as an expressive means, attracting short-sounding, intermittent sound, directly related to its percussion nature.

The composer demonstrates the methods of enriching the tone by splitting it vertically – tremolo and trill. Huang An-Lun also actively addresses dissonant intervals and cluster technique. Second chords in the figuration, double notes, tremolo, cluster chords form a kind of playing technique in second intervals. It would be a mistake to perceive them only from the point of view of the means of the impact effect or the color paint. Often such consonances reflect the folk-modal pattern, the original formulas of the system, make demands primarily on the auditory distinction of the sounds of chordal tissue, pointing to certain ways.

The system of pitch organization is also a field for experiments for the composer. Huang An-Lun achieves the expansion of the sound capabilities of the instrument through the use of techniques for organizing texture, combining elements of Chinese folk music with modern Western techniques of composition. Sometimes he combines serial technique, complex rhythmic formulas and pentatonic scale. The composer also uses the principle of unity of the intonation circle, when the music texture consists of the same interval ratios vertically and horizontally; halftone combination of tonalities as imitations at the compositional level of non-tempered Chinese music, etc. To display the national image of the piano of Huang An-Lun, new performing tasks are born, such as a reflection of the dynamic and coloristic properties of pentatonic. The peculiar technical difficulties in the national piano works are due to the pentatonic modal basis of his music. Its intonational structure is determined by the unconventional passages. Positional fingering predominates: a four-finger position with a single pass is typical. For ascending pentatonic passages when connecting positions, the technique of shifting through the 5th finger is characteristic. A significant pianistic difficulty is the quart-quint interval of double notes, verticals and figuration with second-seventh combinations.

**Key words:** Huang An-Lun, piano creativity, sound world, composer projections, performance projections, instrumental interpretation.

**MAIN SCIENTIFIC RESULTS OF THE DIRECTORAL STUDY ARE  
LOOKED IN THE FOLLOWING WORKS OF THE AUTHOR:**

**Articles in scientific professional editions of Ukraine**

1. Song Tian. Concert-virtuoso style of piano compositions by Huang An-Lun // Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education: A collection of scientific works / Kharkiv National University of Arts named by I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 2017. Issue 46. pp. 220-232.

2. Song Tian. Polyphonic Cycle for Piano op. 68 of Huang An-Lun: The

Experience of Author's Transcription // Traditions and Innovations in Higher Architectural Education: A collection of scientific works / Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2017. Issue 2. pp. 116-121.

3. Song Tian. Concerto No. 1 for Piano of Huang An-Lun in the Performing Interpretation of Joseph Banovets // Problems of Interaction of Art, Pedagogy and the Theory and Practice of Education: A collection of scientific works / Kharkiv National University of Arts named by I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 2017. Issue 47. pp. 237-251.

4. Song Tian. Composer - Performer: the role of pianist Hsu Fey-Ping in the creative heritage of Huang An-Lun // Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education: A collection of scientific works / Kharkiv National University of Arts named by I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 2018. Issue 50. Under the sign of globalization. pp. 43-60.

#### **Works in scientific foreign publications**

5. 宋恬 .黄安伦钢琴作品中的新民间创作 (new folkloristic) 原则 // 北方音乐.哈尔滨, 2017 年 .第330期. ISSN 1002-767X.4-5页 . (Song Tian. Principles of Neo-Folklorism in Piano Art by Huang An-Lun // Northern Music. 2017. № 18 (330). ISSN 1002-767X. P. 4-5. 0,5 p.s.)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>16</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИСТЬ ХУАН АН-ЛУНА В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ЕПОХИ .....</b>	<b>25</b>
1.1. Життєтворчість композитора: особистісні риси та світоглядні установки митця.....	25
1.2. Музика Хуан Ан-Луна в світлі музикознавчих досліджень .....	39
1.3. Особливості композиторського процесу: вектори художньої співтворчості.....	66
Висновки до Розділу 1 .....	97
<b>РОЗДІЛ 2. ЗВУКОВА ПАНОРАМА ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ХУАН АН-ЛУНА.....</b>	<b>101</b>
2.1. Композиторські проєкції в творах для фортепіано соло.....	101
2.1.1. Концертно-віртуозна складова фортепіанних п'єс: «Дуї Хуа» op.1 (1964), мініатюри op.5 (1970) і op. 13 (1972), «Китайська рапсодія № 2» op. 18a (1974), невидані Сонати № 1 op. 20 (1974) і № 2op. 23 (1976-81), «Танцювальна поема № 3» op. 40 (1987).....	101
2.1.2. Досвід авторської транскрипції Хуан Ан-Луна: Фантазія за мотивами балету «Дівчинка з сірниками» op. 24 (1977), Три фрагменти з балету «Мрії Дуньхуана» op. 29 (1979).....	115
2.1.3. Втілення жанрових властивостей транскрипції в Поліфонічному циклі для фортепіано op. 68 (2008).....	125
2.2. Виконавські проєкції в музиці для фортепіано з оркестром.....	133
2.2.1. Концерт № 1 op. 25b соль мінор (1983): Дж.Бановец та ідея боротьби за свободу.....	133
2.2.2. Концерт № 2 op. 57 до мінор (1999): художня концепція у виконавському втіленні Хсу Фей-Пінг.....	143
2.2.3. Поема «Гулан'юй» соч. 66 (2006): пам'яті друга з «Острова фортепіано».....	153

Висновки до Розділу 2.....	159
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>165</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>178</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>202</b>
Додаток А.....	202
Додаток Б .....	220

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Хуан Ан-Лун (народився в 1949 році) – один з видатних сучасних композиторів Китаю, який проживає в даний час в Канаді. Його творчий шлях є дуже символічним для сучасної фортепіанної китайської музики. Список творів композитора дуже значний і охоплює широке розмаїття жанрів: дві опери, три балети, три ораторії, більш ніж двадцять симфонічних творів, численні вокальні, інструментальні, камерні, хорові твори, музику до кінофільмів.

Творчість Хуан Ан-Луна отримала масштабне міжнародне визнання, його музика добре відома в Китаї, Канаді, США та інших країнах. Це також підтверджує незмінний виконавський інтерес до його творів у всьому світі. На сьогоднішній день добре відомі записи компакт-дисків музики Хуан Ан-Луна, включаючи два повних балету, концерт для скрипки з оркестром, два фортепіанних концерти, хорові, симфонічні, камерні твори, сольні інструментальні, в тому числі і фортепіанні, п'єси.

В даний час можна говорити не тільки про кількісне зростання виконуваної музики Хуан Ан-Луна, а й про великі художні досягнення в цій сфері. Твори композитора звучать на концертних естрадах, в навчальних закладах, опубліковані в Китаї і зарубіжних країнах. Широка виконавська практика висуває актуальну задачу мистецтвознавчого освітлення, осмислення процесів, що відбуваються у розвитку даного явища. У зв'язку з цим виникає необхідність у вивченні проблем інтерпретації подібних творів.

Одне з центральних місць у творчості Хуан Ан-Лун займає фортепіанна музика, яка включає 2 концерти для фортепіано з оркестром, а також такі сольні фортепіанні твори, як обробки китайських народних пісень, п'ять китайських рапсодій, три танцювальні поеми та ін. Фортепіанні твори Хуан Ан-Луна входять до концертного репертуару таких відомих піаністів світу, як Дж. Бановець, Лю Шикунь, Ін Чензонг, Хсу Фей-Пінг, Цуй Шігуан, Ланг Ланг та інші.

Незважаючи на величезну значущість особи Хуан Ан-Луна для музичного мистецтва Китаю і неослабний виконавський інтерес до його творів у всьому світі, питання інтерпретації його фортепіанних творів не отримали належного висвітлення. Серед публікацій про китайського музиканта переважають теоретико-аналітичні дослідження. До сьогоденного дня численна творчість Хуан Ан-Луна вивчена недостатньо.

Перші публікації про композитора з'явилися в США, їх авторами стали китайські дослідники, які навчалися за кордоном [232, 234]. З відкриттям «залізної завіси» в 1978 році китайським музикознавцям став доступний великий обсяг зарубіжних праць з теорії та історії музики, заборонених до того часу. Однак, першим в Китаї заговорив про творчість Хуан Ан-Луна відомий композитор Цуй Шігуан лише у 2000 році! Тільки після його розгорнутого інтерв'ю в пекінському журналі «Фортепіанне мистецтво» [274] музикою композитора зацікавилися молоде покоління китайських дослідників. Однак, в роботах останніх п'ятнадцяти років переважає наступна проблематика: вплив різних культур при збереженні національної (китайської) характерності музики Хуан Ан-Луна (Сонг Інін [265], Лі Ментінг [261]); реалізація національного витоку, котра, незважаючи на роки життя, навчання і роботи в чужій країні гостро відчувається в творчості композитора (Йі Ін [258], Мао І [262]); авторські транскрипції (Пен Чень [263; 264]) та ін. Наукові праці, в яких був би представлений всебічний огляд фортепіанних творів композитора з позиції виконавської проблематики, відсутні.

Фортепіанна творчість Хуан Ан-Луна – примітне явище, до теперішнього часу в повному обсязі не досліджене. Одним з важливих аспектів вивчення фортепіанної музики Хуан Ан-Луна є осягнення його творчого методу. Композитор знаходиться в нескінченному творчому пошуку, постійно оновлює звукову палітру своїх творів. Так, численні фортепіанні твори Хуан Ан-Луна є авторськими транскрипціями, трансформованими з інших жанрів. На таку зацікавленість згаданим жанром

впливають багато чинників, зокрема: творча незадоволеність художника і його постійне прагнення до досконалості, як відгук на результат творчої співдружності з музикантами і спілкування з мистецьким оточенням.

Оскільки багато фортепіанних творів композитор писав безпосередньо для конкретних видатних музикантів, назріла необхідність в дослідженні, присвяченому аналізу інтерпретацій фортепіанної музики Хуан Ан-Луна цими видатними піаністами ХХ століття. Так, наприклад, серед блискучих виконавців-інтерпретаторів фортепіанної музики композитора особливе місце належить китайсько-американському піаністу Хсу Фей-Пінгу (1950-2001), близькому другу Хуан Ан-Луна, першому виконавцю багатьох його творів. Відомо також, що фортепіанний Концерт № 2 ор. 57 до-мінор і Танцювальну поему № 3 ор. 40 композитор присвятив безпосередньо цьому піаністу. Будучи майстерним виконавцем західної класичної музики, Хсу Фей-Пінг увійшов в історію, перш за все, як кращий інтерпретатор музики Хуан Ан-Луна. Однак його інтерпретації до сих пір не стали предметом наукового дослідження.

Контекст творчого спілкування Хуана Ан-Луна з Хсу Фей-Пінгом та іншими всесвітньо відомими піаністами цікавий також тим, що багато творів композитор писав з урахуванням феноменального піанізму його «музичних адресатів», а деякі навіть були створені за ініціативою виконавців. Таким чином, роль перших виконавців і тих, кому композитор присвячував свої фортепіанні твори, на сьогоднішній день не виявлена, хоча вона в повній мірі підтверджує процес взаємовпливу і взаємозбагачення, який яскраво відбився в фортепіанній музиці Хуан Ан-Луна.

Всі перелічені вище фактори досить сильно вплинули на композитора і його фортепіанну музику. Осягнення звукового світу фортепіанних творів Хуан Ан-Луна неможливо без вивчення творчої картини світу самого китайського художника: особливостей його особистості, світогляду, характеру відносин з оточенням. Даний аспект визначає актуальність обраної теми дослідження.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Гіпертекст сучасного музичного виконавства» перспективного тематичного плану кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2015-2020 роки (протокол № 2 від 23.09.2015 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26.11.2015 р.), уточнено (протокол № 6 від 28.01.2019 р.).

**Мета дослідження** – розкрити багатство звукового світу в фортепіанній творчості Хуан Ан-Луна в аспекті композиторських і виконавських проєкцій.

Зазначена мета викликала необхідність вирішення наступних **завдань**:

- вивчити життєвий і творчий шлях Хуан Ан-Луна, виявити фактори, що вплинули на становлення його особистості та світогляду;
- розглянути жанри фортепіанної творчості композитора в проєкції на його «музичних адресатів»;
- виявити специфіку композиторських і виконавських проєкцій в фортепіанній музиці Хуан Ан-Луна;
- визначити роль перших виконавців, «адресатів» і «замовників» фортепіанних творів різних жанрів в творчості композитора;
- проаналізувати комплекс виразових засобів, що репрезентує звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна,;
- охарактеризувати національну своєрідність, мелодійні, метроритмічні, фактурні закономірності музики, які яскраво відображають характерні особливості китайського фольклору;
- простежити процеси внутрішньої динаміки інтонаційного становлення цілого досліджуваних творів, характер взаємодії в них різних тембрових і фактурно-ритмічних засобів організації звукового матеріалу в

системі принципів музичного мислення композитора;

– розглянути піаністичні проблеми, що виникають при виконанні творів композитора: особливості інтонування, артикуляційних засобів, динаміки, педалізації, аплікатури, віртуозно-технічних труднощів.

**Об'єкт дослідження** – фортепіанне мистецтво ХХ – початку ХХІ століть.

**Предмет дослідження** – композиторські та виконавські проєкції, що складають звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна.

**Матеріал дослідження** – фортепіанні твори Хуан Ан-Луна: сольні концертні п'єси («Дуї Хуа» ор. 1 (1964), мініатюри ор. 5 (1970) і ор. 13 (1972), «Китайська рапсодія № 2» ор. 18а (1974), невидані: «Соната № 1» ор. 20 (1974) і «Соната № 2» ор. 23 (1976-81), «Танцювальна поема № 3» ор. 40 (1987)); авторські транскрипції хорової, інструментальної, симфонічної (поліфонічний цикл для фортепіано ор. 68 (2008)), балетної музики («Фантазія за мотивами балету “Дівчинка з сірниками”» ор. 24 (1977), «Три фрагменти з балету “Мрії Дуньхуана”» ор. 29 (1979)); твори для фортепіано з оркестром: два концерти для фортепіано з оркестром (Концерт № 1 ор. 25b соль мінор (1983) і Концерт № 2 ор. 57 до мінор (1999)) та «Поема для фортепіано та струнного оркестру “Гулан’юй”» ор. 66 (2006).

Задіяні також аудіо- та відео- записи фортепіанних творів композитора у виконанні Хсу Фей-Пінга, Джозефа Бановеця, Лю Шикуня, Ланг Ланга, Ксінг Ронга, Чжао Вейя, Лю Ю, Сюй Сіна, Лу Веньцзе та ін., документи історико-біографічного плану, відгуки редакторів і музикознавців, спогади і листи композитора, включаючи його листування з автором цієї роботи.

**Методологія дослідження** ґрунтується на сукупності наукових підходів, необхідних для розкриття проблематики роботи. За основу методики взято комплексний підхід, що поєднує принцип музично-теоретичного і виконавського аналізу.

Прагнення реалізувати фундаментальні принципи наукового пізнання, всебічності розгляду і конкретно-історичного підходу – стосовно вивчення

цільової проблеми – вимагало поєднання музичного аналізу з історико-культурними, стилістичними узагальненнями; а також розглядання фортепіанних творів Хуан Ан-Луна в єдності історичних, світоглядних, стилістичних і виконавських проблем із залученням до дослідження понятійного апарату музикознавчої теоретичної науки і теорії піанізму.

**Методи дослідження** базуються на сукупності наукових підходів, необхідних для розкриття його теми:

- *історико-типологічний* – сприяє осмисленню історичних зв'язків і спадкоємності різних ланок в системі китайського музичного мистецтва;
- *музично-естетичний* – дозволяє висвітлити світоглядну позицію Хуан Ан-Луна;
- *семіотичний* – спрямований на розуміння «прихованих смислів» музичного тексту, внутрішніх та зовнішніх зв'язків його компонентів;
- *проективний* – створює можливість розкрити особистість композитора завдяки диференціації різних проєкцій його життєтворчості;
- *жанрово-стильовий* – виявляє композиторську трактовку жанрів фортепіанного мистецтва, що отримують індивідуалізацію завдяки стилю мислення митця;
- *структурно-функціональний* – використовується при композиційно-драматургічному та виконавському аналізі творів;
- *інтонаційний аналіз* обумовлює цілісний погляд на музичний твір та його актуалізацію через відтворення композиторського задуму;
- *інтерпретологічний* – зосереджує увагу на проблемах адекватного відтворення композиторського тексту та національного звукового ідеалу у виконавській практиці.

**Теоретичною базою** роботи стали дослідження, присвячені:

- різним аспектам творчості Хуан Ан-Луна (Ван Юе [249], Ву Кесін [252], Денг Юй [255], Йі Ін [258], Лі Ксі-Ан [231], Лі Ментінг [261], Лі Чжень [259], Лок Нг [232], Мао І [262], Пий Юшу [234], Пен Чень [263; 264], Сонг Інін [265], Сун Ді [266], Сян Минмин [268], Тан Де [269], Цзо Жень [271],

Цуй Шігуан [274], Чжао Лонг [275], Чен Ліан [213], Юй Чао [201] та ін.);

– процесам становлення і розвитку китайського фортепіанного мистецтва (Бай Є [12; 13; 241], Бянг Менг [243], Ван Ін [32], Ван Юйхе [246-248], Вей Тинге [250], Дай Байшен [254], Пен Чен [137], Сюй Бо [166], Тан Ке [168], У Гуочжу [257], У Ся [171], Хуан Чжунлін [182], Цзянь Цзін [273], Чжоу Чжан [276], Чжоу Чін [277] та ін.);

– специфіці композиторській творчості, теорії музичного стилю (М. Арановський [6-8], Б. Асаф'єв [9-11], М. Бонфельд [26], С. Вайман [29], О. Волков [41], О. Вязкова [44], О. Дев'ятова [61], С. Лисенко [96], Д. Малий [104], М. Михайлов [11-112], Є. Назайкінський [119-121], С. Скребков [148-150], Сунь Бо [157], Л. Шаповалова [188-189] та ін.);

– питанням психології, семіотики та теорії комунікації (М. Бахтін [18], Г. Богін [22], А. Бондаренко [25], Л. Воеводина [40], В. Кашкін [79], Ю. Лотман [91], Н. Фоміна [177], К. Чепеленко [186-187], К. Юнг [202-204], Р. Якобсон [205] та ін.);

– проблемам фортепіанного мистецтва і виконавської інтерпретації (О. Алексєєв [1], Л. Баренбойм [15], Ю. Вахраньов [35], Л. Гаккель [45], О. Гольденвейзер [53], К. Зенкін [71], Л. Касьяненко [76], О. Катрич [77], Н. Корихалова [84], Є. Ліберман [93], А. Малінковська [102-103], К. Мартінсен [105], Я. Мільштейн [108], В. Москаленко [113-115], Л. Опарик [123], О. Пилатюк [129], С. Савшинський [145], І. Сухленко [165], Г. Нейгауз [122], С. Фейнберг [174-175], А. Щапов [196], О. Щербатова [197] та ін.).

**Наукова новизна отриманих результатів дослідження** полягає в тому, що у музикознавстві *вперше*:

– фортепіанна творчість Хуан Ан-Луна представлена в повному обсязі, (включаючи невидані твори) в проекції на її «музичних адресатів»;

– життєтворчість композитора розглядається як фактор становлення особистості та світоглядних установок митця, які отримали відбиття в його музичному доробку;

– виявлено специфіку композиторських і виконавських проекцій в

фортепіанній музиці Хуан Ан-Луна;

- визначено роль перших виконавців, «адресатів» і «замовників» фортепіанних творів композитора;

- проаналізовано комплекс засобів виразності, який визначає звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна;

- охарактеризовано процеси внутрішньої динаміки інтонаційного становлення музичного твору як цілого та характер взаємодії різних тембрових і фактурно-ритмічних засобів організації звукового матеріалу в системі музичного мислення композитора;

- виявлена національна своєрідність, мелодійні, метроритмічні, фактурні закономірності музики, які яскраво відображають характерні особливості жанрів китайського фольклору в фортепіанному доробку композитора;

- розглянуті піаністичні проблеми, що виникають при виконанні творів композитора (особливості інтонування, артикуляції, динаміки, педалізації, аплікатури, віртуозно-технічні труднощі).

**Практична значущість роботи** полягає у можливості використання її матеріалів в навчальних курсах «Історія і теорія фортепіанного мистецтва», «Методика навчання фортепіано», «Сучасна закордонна музика» для бакалаврів, магістрів і аспірантів вищих музичних навчальних закладів України, Китаю та інших країн. Робота має привернути увагу до цікавого явища китайської фортепіанної культури, познайомити з його національними витоками і художніми особливостями, і на цій підставі може виявитися корисною для виконавців, педагогів, студентів фортепіанних факультетів музичних вишів.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення роботи були оприлюднені у виступах на науково-теоретичних конференціях «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків,

2016), «Актуальні проблеми сучасного музикознавства» (Харків, 2017), «Музична і театральна освіта в Україні: європейський вектор розвитку» (Харків, 2017), «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, 2017), «Музичне мистецтво, дизайн, освіта» (Чженчжоу, Китай, 2018), «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 2018).

**Публікації.** Основні положення роботи відображені в 5 публікаціях, з яких: 4 статті – в спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України [159-162], 1 стаття – в зарубіжному періодичному науковому віданні «Північна музика» (Китай) [267].

**Структура дисертації.** Робота складається зі Вступу, двох Розділів з підрозділами и короткими Висновки, загальних Висновків, Списку використаних джерел та двох Додатків. Загальний обсяг дослідження становить 220 сторінок, з них основного тексту – 165 сторінок. Список використаних джерел – 278 найменувань.

## РОЗДІЛ 1

### ТВОРЧИСТЬ ХУАН АН-ЛУНА

#### В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ЕПОХИ

##### **1.1. Життєтворчість композитора: особистісні риси та світоглядні установки митця<sup>1</sup>**

Хуан Ан-Лун народився в 1949 році в Китаї в родині музикантів. Його батьки брали безпосередню участь у заснуванні Центральної консерваторії в Пекіні. Батько Хуан Фейлі був відомим китайським диригентом, він вивчав в 1940-х роках композицію під керівництвом П. Хіндеміта в Єльському університеті (США). Мати Чжао Фансін очолила один з музичних факультетів ЦКМП.

Оскільки Хуан Ан-Лун народився в музичній сім'ї, вся музика, яку він сприймав з дитинства, стала його другою рідною мовою. Він любив її різну, незалежно від того, чув він Баха або Бетховена від свого батька, відомого диригента маестро Хуана Фейлі, або слухав китайські традиційні мелодії від своїх сусідів маестро Чжао Чангфен (сона, різновид гужень) і маестро Ву Жінглу (гуцінь) – досвідчених виконавців на традиційних китайських інструментах.

З п'яти років батько почав вчити Хуан Ан-Луна грі на фортепіано, а в віці семи років хлопчик написав свій перший фортепіанний альбом. У 1960 році Хуан Ан-Лун вступив до початкової школи при Центральній консерваторії музики в Пекіні, а пізніше був зарахований на фортепіанне відділення середньої школи при цій же консерваторії. Його вчителями були Юань Сяоянь, Лу Ганьмей і Шао Юаньсін. Юнак також захоплювався мистецтвом композитора Чень Цзи.

---

<sup>1</sup> Біографія Хуан Ан-Луна реконструйована на основі Китайської енциклопедії [242], даних про життєтворчість митця, що містяться у дослідженнях китайських дослідників [232, 234], інтерв'ю [274] та спогадів видатних музикантів [209, 222].

Цікавий випадок з дитинства композитора, який зіграв доленосну роль в його біографії. Під час навчання в середній музичній школі при Центральній консерваторії, 13-річний підліток, який володів вельми складним (буйним) характером, скоїв вчинок, який призвів до тяжких наслідків. Висунувшись з вікна гуртожитку для хлопчиків, Ан-Лун вистрілив з рогатки і пошкодив котел з гарячою водою в жіночій душовій, де милися дівчата. В результаті одна з дівчат ошпарила ноги окропом. Вчитель бешкетника по фортепіано Шао Юансін розлютився: «Ти покараний! Марш до мене додому слухати музику! Ти ніколи не навчишся, якщо будеш займатися дурницями, а не слухати гарну музику» [232, с. 14]. так, в результаті нещасного випадку, що стався з його вини, замість покарання Хуан Ан-Лун отримав подарунок: можливість почути записи Другого фортепіанного концерту С. Рахманінова в авторському виконанні та «Прекрасна мельничиха» Ф. Шуберта в інтерпретації Д. Фішера-Діскау. Він був вражений настільки, що став одним з найбільш старанних учнів школи і присвятив усе своє життя музиці.

Тоді, на початку 1960-х років, під час свого навчання на фортепіанному відділенні в середній школі при Центральній консерваторії музики в Пекіні, Хуан Ан-Лун вперше сказав собі: «Коли-небудь в майбутньому, китайська музика повинна стати такою ж великою, як твори провідних західних композиторів!» [222, с.7]. З цього дня молодий музикант зрозумів одне – він більше не може зосередитися на своїх репетиціях по фортепіано, оскільки всю його увагу поглинають думки про музичну композицію. Ця ситуація продовжувалась кожен день. Свої перші «спроби пера» юнак втілював у фортепіанній п'єсі «Дуї Хуа» оп. 1 (1964), де була адаптована музика для китайських інструментів відомого музиканта-педагога Фен Жікуна.

У той час Хуан Ан-Лун був дуже молодий, ні про що не турбувався і робив тільки те, що хотів. Однак незабаром він зрозумів, що композиція насправді – дуже велика робота. Незважаючи на те, що Ан-Лун отримав високі оцінки за всіма закінченими академічними курсами, виявилось, що він

все ще не здатний складати музику. Хлопець збагнув, що багато речей можна зрозуміти тільки за стінами навчального закладу. Він став багато подорожувати і накопичувати певний життєвий досвід, який міняв його світогляд і глибоко вкорінювався в свідомості. Перш за все, молодий композитор усвідомив, що найголовніше для нього – це віра. Він згадував пізніше: «Якби не було віри, я б не розумів, ні того, що роблю я, ні того, що відбувається в музиці великих майстрів» [222, с. 6].

Культурна революція (1966-1976) внесла свої корективи в долю молодого музиканта. Йому відмовили в подальшому навчанні в консерваторії, а, замість цього, як і багатьох інших його співвітчизників, відправили на «перевиховання працею» – некваліфіковану роботу на ферму поблизу Пекіна. Хуан згадував, що в цей період він зустрівся і познайомився з багатьма простими китайськими людьми, включаючи фермерів, робітників із сільської місцевості. Сам композитор вважає розуміння цієї культури скарбом, який він знайшов для своєї подальшої творчої кар'єри. Знайомство з народним побутом допомогло йому проникнути в глибини китайської культури, а набутий досвід в значній мірі вплинув на його майбутні твори. Так, у написаному в 1970-і роки циклі з 12 прелюдій ор. 5 для фортепіано, є багато музичних тем, які композитор присвятив людям зі свого близького оточення, які підтримали його в такий важкий час.

Разом з тим, в психологічному плані початок цього шляху виявилось для Хуан Ан-Луна досить важким. Він був відрізаний від усього, що любив: музики Бетховена, Шопена і Шуберта. Однак, юнак не хотів розлучатися з музикою. Він знайшов у школі трубний орган і попросив адміністрацію школи дозволити грати на ньому. Понад рік, прокидаючись рано вранці, він долав довгу дорогу до школи, приходячи в клас о 5 годині. Юнак самостійно освоював контрапункт, оркестровку, інструментування, гармонію, і музичний аналіз. А вже о восьмій годині Хуан Ан-Лун мав подолати такий же довгий шлях назад і далі важко працювати впродовж трудового дня.

На щастя, у віддаленій сільській місцевості він зустрів свого

майбутнього вчителя композиції Чень Ціганга, який щойно приїхав з Яньані; саме він у той час розширив уявлення Ан-Луна про музичний світ. У 1971 році юнак почав ходити на уроки до відомого китайського композитора, який прищепив йому інтерес до західного мистецтва. Чень Ціганг був переконаний: для того, щоб китайська музика мала успішне майбутнє, вона повинна інтегруватися з художньою творчістю Заходу. Під впливом цих ідей в 1972 році Ан-Лун створює фортепіанний цикл оп. 13 «30 п'єс в народному стилі Сайбей», перші дві Китайські рапсодії (№ 1 в 1972-му, № 2 оп.18 в 1974 році), а також ескізи двох Сонат для фортепіано (№1 оп.20 в 1974- м і перший варіант сонати №2 оп.23 в 1976 році).

Через роки Хуан Ан-Лун так оцінив роль випробувань даного періоду життя в своїй долі: «Китайський народ в останні роки переживав багато важких часів. Проте, озируючись назад, я бачу, що пережите мною було не даремно. Можливо, якби катастрофічної Культурної революції не відбулося, я б так ніколи і не покинув консерваторію, яку називають "вежею зі слонової кістки", залишившись в ній звичайним викладачем. Мені б не довелося жити в сільській місцевості Сайбей і я ніколи б не дізнався, що таке справжня китайська музика» [222, с. 343].

На формування громадянської позиції Хуан Ан-Луна значно вплинула політична подія, що відбулася в квітні 1976 року в Пекіні на площі Тяньаньмень. 8 січня 1976 помер прем'єр-міністра Китаю Чжоу Еньлай, якого дуже поважали китайці. Ця подія викликала величезний сум і розпач людей. Крім того, після смерті Чжоу Еньлая, дружина Мао Цзедуна Цзян Цин спробувала захопити абсолютну владу в країні.

На початку квітня 1976 року, через три місяці після смерті Чжоу Еньлая, китайці були занурені в ритуали свята Цінмін – це час, протягом якого люди, ще з часів стародавнього Китаю, віддають борг померлим предкам, це «час підмітати могили» [234, с. 29]. Останнім часом на могили мертвих прийнято покладати квіти. Але біля пам'ятника народним героям, який розташований на площі Тяньаньмень, люди не побачили ні вінків, ні

квітів. Могила Чжоу була біля підніжжя Обеліска. Слід зазначити, що ніяких вінків для окремих революціонерів не було передбачено, але біля могили Чжоу лежали вінки. Ця новина розбурхала Пекін, люди буквально були наелектризовані. Незабаром кількість вінків стала множитися, їх розміри росли, а площа Тяньаньмень перетворилася на море квітів.

У перші дні на площу несли тільки вінки. І раптом усе покритлося міриадами віршів, розміщених на балюстрадах пам'ятника, на лампових стовпах, і навіть на деревах на площі і навколо неї. Про Чжоу складали гімни і елегії; але були також вірші, де в алегоричній формі критикувалися Цзян Цин і її оточення. Ці вірші, проникнуті гнівом і презирством, залучили сотні і тисячі людей на площу. Хуан Ан-Лун, був одним з тих, хто кожен день ходив на площу і був глибоко зворушений тим, що бачив. У цей час у нього зародилася ідея створення грандіозного циклічного твору ор. 25.

Вибуховий розвиток подій на площі Тяньаньмень злякав Цзян Цин. Вона переконала свого чоловіка Мао Цзедуна організувати групи так званих «пікетів робочих», які жорстоко придушили цей рух. В результаті багато людей постраждали, були арештовані, а деякі загинули. Віце-прем'єр Ден Сяопін, якого звинуватили в організації цієї «контрреволюційної події», був позбавлений всіх посад. Однак в цьому ж році відбувся драматичний поворот подій. Всього через місяць після смерті Мао в вересні, Цзян Цин і її послідовники були заарештовані і відправлені до в'язниці.

На початку квітня 1977 року під час Цінмін Хуан Ан-Лун завершив свою Симфонічну увертюру «Священна весна № 1» ор. 25а і приніс її ноти до пам'ятника Народним героям на площу Тяньаньмень. Він присвятив цей твір тим, хто віддав своє життя за свободу. Композитор згадував: «Якби не трапилися відомі події на площі Тяньаньмень в квітні 1976, я б ніколи не зміг відчувати себе китайським громадянином» [234, с.35].

Після закінчення Культурної революції в 1976 році Хуан Ан-Лун став членом Асоціації китайських музикантів і почав писати музику для Центрального оперного театру в Пекіні. Кінець 1970-х років ознаменувався

появою в фортепіанній творчості композитора жанру автотранскрипції: він створює в 1977 році «Фантазію» за мотивами власного балету «Дівчинка з сірниками» ор. 24 і цикл «Три фрагменти з балету “Мрії Дуньхуана”» ор. 29 в 1979 році.

Однак, для молодого людини, яка пристрасно бажала отримати повноцінну освіту в області композиції, неможливість здійснити цю мрію в Китаї стала величезною проблемою. Композитор говорив: «Можливо, я ніколи б не наважився поїхати вчитися на Захід, якби Центральна консерваторія не відмовила мені в прийомі на факультет композиції в 1979 році. Цілком ймовірно, що моє життя склалося б інакше, якби я не отримав в наступному році запрошення до Канади» [209, с.6]. У 1980 році йому, одному з перших композиторів, дозволили поїхати вчитися за кордон.

В той час, коли Хуан Ан-Лун приїхав на Захід навчатися композиції, одним з його найсильніших вражень стало відвідування концерту в Торонто, на якому він почув ораторію Г. Ф. Генделя «Месія». Ця подія просто розбурхала його душу. Китайський музикант не знав, як би склалося його життя, якби в перше Різдво за кордоном він не потрапив на концерт «Мессії». Вперше в житті він відчув трепет і благоговіння перед західною музикою, і коли звучала частина «Алілуя», йому здалося, що «чудова музика Генделя роздавалась прямо з небес» [222, с.347].

Диригент Ендрю Девіс розвернувся до залу, зал встав і все співали разом, з радістю. Хуан Ан-Лун зі сльозами на очах встав і заспівав разом з усіма «Алілую». В той момент йому здавалося, що він почув Слово Боже. «Ні, це був не релігійний фанатизм, – згадував про той випадок Ан-Лун, – це було універсальне почуття загальної любові, що цілком охопило мене. З цього часу я намагався знайти, домогтися і висловити в своїх композиціях ту велику силу мистецтва, яка може заповнити серця людей. Незалежно від того, ким були слухачі, хоч царями, хоч імператорами, всі вони повинні були б стати при виконанні цієї музики! Ніколи до цього моменту я не замислювався, що мої уявлення про західну музику були вельми

поверхневими, але ж я вивчав її протягом такого тривалого часу» [там само].

Переворот, що трапився в світогляді Хуан Ан-Луна, змусив його переглянути свої погляди. Так, під час Культурної революції в Китаї головними цінностями в музиці, нав'язаними композитору ідеологами, були «націоналізм», «національність», «епоха» і навіть «політика». Коли Хуан Ан-Лун потрапив на Захід, він був вражений надзвичайним індивідуалізмом цього суспільства, його дбайливим ставленням до особистого простору людини. Всі звичні «традиційні цінності», які він знав, були відкинуті, залишилися тільки індивідуальні.

Композитор згадував: «“Алілуя” Генделя підняла мене на нову висоту. Все стало цілком очевидним, якщо дивитися на світ з точки зору мого нового відкриття. Тоді я зрозумів, що в світі існують вічні цінності, важливі настільки, що музика, яка розповідає про них, сама по собі стає великою і славною, і може бути виконана в будь-яких залах, перед будь-якою, найповажнішою аудиторією. І все це незрівнянно вище наших повсякденних міркувань про «нації», «народності», «політику» і т.ін. Великі ідеї актуальні у будь-яку епоху і при будь-якій політиці, вони опановують вашим серцем, розплавляють кригу недовіри, оточують любов'ю, вони вказують шлях до істини, говорять про багатолікості світу, наповнюють життєвою силою. Всі філософії, теорії та естетики блідніють перед ними. На мій погляд, ідея китайської музики полягає в тому, щоб наблизитися до досконалості “Алілуя” Генделя, щоб слухач, доторкнувшись до цієї небесної висоти, так само завмер в благоговінні»[222, с. 348].

Навчальні заклади, в яких Хуану довелося здобувати освіту, визнані авторитетними у всьому світі – Університет Торонто, Музичний Трініті-коледж в Лондоні, Пітсбурзький університет, Єльський університет. Так, він навчався у Великобританії, де в 1983 році став аспірантом коледжу Трініті в Лондоні за спеціальністю «музична композиція». Свої нові знання в даній області Ан-Лун втілював в Концерті № 1 ор. 25b соль мінор (1983) для фортепіано з оркестром, яку присвятив своєму другу – американському

піаністу Джозефу Бановецю.

У 1986 році Хуан Ан-Лун захистив ступінь магістра музики Єльського університету і отримав грант Асоціації випускників. У тому ж році він оселився в Канаді, де став запрошеним членом Канадської Ліги композиторів. Його ім'я було занесено в міжнародні довідкові видання «Хто є хто?» і до «Великої китайської енциклопедії» [242].

Незважаючи на те, що композитор жив у Канаді та обіймав посаду голови Канадської музичної асоціації Онтаріо з 1986 по 1996 рік, він, в першу чергу, докладав невтомних зусиль для просування китайської національної культури. Хуан Ан-Лун «як один з рідкісних і плідних композиторів в Китаї» [266, с. 50] в своїй творчості спробував охопити практично всі жанри академічної музики, заповнюючи прогалини в китайському музичному мистецтві. Його творчість включає дві великі опери, три балети, дві великі ораторії, більш ніж двадцять симфонічних творів, а також численні вокальні, інструментальні, камерні, хорові твори, музику до багатьох фільмів. На думку музичних критиків, «у всіх музичних жанрах композитор, як і раніше, дотримується класичної традиції. Його твори завжди відрізняють грандіозні ідеї з яскраво вираженим національним колоритом, багаті гармонії, майстерна поліфонія, барвиста оркестрова партитура» [там само].

Останнім часом численні твори Хуан Ан-Луна були включені в різні великомасштабні видавничі проекти в Китаї, в тому числі «Музичну бібліотеку китайського композитора» (2010), «Колекцію століття китайської музики» (2014), «Колекцію століття китайської музики для фортепіано» (2014).

Композитор був удостоєний багатьох міжнародних винагород за симфонічну поему «Меч» (1984), балет «Мрії Дунь Хуаня» (1992). Сольний фортепіанний твір «Китайська рапсодія № 2» отримав нагороду від Міністерства культури Китаю. На додаток до частих нагород та публікацій багатьох творів, музика Хуан Ан-Луна широко і успішно виконувалася в

країні і за кордоном, в тому числі і на багатьох вітчизняних і зарубіжних конкурсах. Фортепіанний твір «Танцювальна поема № 3» був вперше представлений в 1987 році в залі Карнегі-Холл (США) китайським піаністом Ксу Фейпінгом. Деякі фортепіанні твори композитора входять до концертного репертуару таких знаменитих піаністів, як Лю Шикунь, Ланг Ланг, Франклін Шам, Лу Іжі, Джозеф Бановець та ін.

Симфонічні твори Хуан Ан-Луна звучали у виконанні таких відомих колективів, як оркестр Гонконгської філармонії, Тайванського симфонічного оркестру, Люксембурзького оркестру національного радіо, Симфонічного оркестру міста Торонто, Державного симфонічного оркестру СРСР (грудень 1996), Симфонічного оркестру Великого театру, оркестру Московської філармонії та ін. Необхідно відзначити масштабну діяльність Хуан Ан-Луна як диригента: він виступав в США, країнах Європи і Азії. Особливо варто підкреслити його успішний виступ в Московській філармонії у 1996 році, гастролі з китайським Національним симфонічним оркестром в 1997 і 1999 роках, керівництво Шанхайським симфонічним оркестром у концерті з нагоди святкування дня Святого Варфоломія в 2007 рік у в Нью-Йорку.

Люди, яким довелося працювати з композитором, завжди дуже схвально оцінювали внесок Хуан Ан-Луна в музику. Так, наприклад, пан Джордано, голова журі одного з найкрупніших музичних конкурсів в Канаді, в Кріббонсі, прокоментував музику Хуан Ан-Луна: «У нотній партитурі ми бачимо не тільки великий талант і дивовижну музикантську зрілість композитора, але, перш за все, велич Китаю» [234, с. 38]. Американський піаніст Джозеф Бановець, друг композитора і перший виконавець його творів так прокоментував діяльність китайського музиканта: «Хуан Ан-Лун – геній, творець в області музичної індустрії. Його спадщина поєднує в собі глибину музичного почуття, сильні емоційні настрої, а також цінності китайської культури» [213, с. 56] .

Видатна британська балерина Марго Фонтейн дуже високо оцінила музику Хуан Ан-Луна до балету «Дівчинка з сірниками», надалі знявши

фільм про композитора і його творчість. Тайванський композитор Чень Ченсюн сказав: «У методі оркестрової музики Хуан Ан-Луна ми можемо спостерігати музичні стандарти, зіставні з кращими досягненнями західноєвропейського мистецтва. Таким чином, композитор повноцінно синтезує в своїй музиці традиції західної і східної культури, традиції та новації в області композиції. Ми ще раз переконалися в цьому, слухаючи його симфонію “Фенікс” в 2012 році в Пекіні!» [234, с.21]

Фортепіанна музика Хуан Ан-Луна зіграла важливу роль у творчості композитора. Вперше фортепіанні твори Хуан Ан-Луна були видані на батьківщині в серії «Фортепіанні твори китайських композиторів» в 1999 році. У 2001 році Шанхайське видавництво «*Music Publishing House*» вирішило перевидати і опублікувати нову «Серію фортепіанних творів відомих китайських композиторів», які зробили видатний внесок в фортепіанну музику Китаю. Ця, досить об'ємна серія обраних, найвідоміших робіт видатних китайських композиторів, які зробили значний внесок в фортепіанну музику Китаю, має велике значення як для навчання і практики, так і з точки зору розширення виконавського репертуару артиста. Таким чином, ця подія стала важливою і для музичної спільноти, і для видавничої індустрії Китаю. У коментарях до видання члени редколегії висловили надію, що публікація робіт Хуан Ан-Луна буде мати позитивний вплив на подальший розвиток китайської фортепіанної культури і популяризацію китайської фортепіанної музики в усьому світі.

Відомий китайський музикознавець Бао Хуцяо в передмові до збірки творів Хуан Ан-Луна писав: «Я довго вагався і сильно хвилювався, коли Хуан Ан-Лун звернувся до мене з проханням написати передмову для свого альбому фортепіанних творів, тому що знаю, що я не сильний в написанні таких статей. Проте, у мене є бажання висловити свої почуття по відношенню до музики Хуана, оскільки кожен раз, коли я слухаю його музику, я буваю глибоко зворушений, і моє серце завмирає. Я задаюся питанням: що змушує мене відчувати ці почуття? Його талант? Його

духовний ентузіазм? Або велика кількість його творів?» [222, с. 3].

На думку Бао Хуцяо, серед композиторів свого покоління, «Ан-Лун, ймовірно, єдиний, хто має таке розмаїття творів. Серед них численні композиції в жанрі симфонічної, оперної, хорової, камерної, електронної музики і музики до кінофільмів. І в даному випадку зовсім не важливо, живе він у себе на батьківщині або за кордоном, оскільки він душею і серцем прив'язаний до Китаю, відданий його народу, відчуває його настрої.

Так, все це, безумовно, може бути причиною, яка зачіпає моє серце. Але, я не міг реально оцінити гостроту його розуму, доки не зустрівся з ним особисто в Москві червні цього року. Після двогодинного інтерв'ю з ним, я зрозумів, в кінці кінців, що його творчість це “постійний процес вдосконалення”. Музика Ан-Луна завжди знаходяться в процесі розвитку, але це не означає, що вона недосконала, вона чіпає серце своєї дорослості, зрілості. Це дійсно велика музика!» [там само].

Бао Хуцяо написав про музику Хуан Ан-Луна наступні рядки: «Я не хочу робити повний аналіз фортепіанних творів Ан-Луна, та й не зможу, напевно, оскільки теоретичних знань для цього у мене недостатньо. Проте, я сподіваюся, музиканти, які виконують або слухають його музику, будуть зворушені її сердечністю, як я, тому що Ан-Лун є справжнім талантом, а його музика геніальна» [222, с.4] .

Хуан Ан-Лун якось сказав: «У мене є бажання складати тільки хорошу китайську музику. Така китайська музика повинна зайняти гідне місце серед музики інших народів. Вона повинна бути цінною і великою, як і личить творінням майстрів, і якою буде захоплюватися, щонайменше, наступне покоління» [222, с. 12] .

У вступній частині збірника вміщено також спогади і думки самого композитора. На наш погляд, вони дуже важливі для розуміння його музики. Наводимо деякі з них [222, с. 8-10]: «Часто люди говорять про культурні відмінності між Сходом і Заходом. Багато студентів, включно зі мною, вважали цю відмінність лише питанням відмінності стилів і технік, проте це

не правильно. Наша китайська музика сповнена краси, інтелекту, блиску, поезії, лірики, смутку, відчаю, і т. ін. Але нам весь час здається, що в ній чогось не вистачає. Може бути, не вистачає саме “духу”, “височини”? Чи можемо ми пояснити, що це? Гендель явно зачіпає наше серце, демонструючи яскраву “духовність” і “піднесеність”! Якщо ми будемо робити те ж саме, ми можливо повторимо духовність музики Генделя, але, боюся, не найбільш належним чином.

Тому, я повинен запитати: а що ж це за “дух музики”? Це Світ Божий. Кажуть, що після завершення роботи над “Алілуєю”, Гендель упустив перо і зі сльозами вигукнув: “Я думаю, що я бачив перед собою всі небеса і самого великого Бога!” Ось чому Бетховен перед смертю, взявши в руку ноти “Месії”, сказав: “Це Істина”. А підбиваючи підсумок свого життя, Бетховен сказав: “Не велика робота – нести Світло Боже натовпу”.

Я не настільки релігійний, як вони, і можливо, тому мої твори не такі значні. Але і моя робота нічого не варта без Світла Божого. Коли Його світло висвітлює мене, я також з радістю приєднуюся до цієї великої роботи. Для мене це не питання релігії, адже Бог є любов. Щоб дотримуватися основного принципу світобудови, мені достатньо просто всім серцем любити всіх людей в світі. Дивно, але завдяки “Алілуї” Генделя, я зміг зрозуміти, сенс великої Дев'ятої симфонії Бетховена: “Обійміться мільйони! Цей поцілунок для всього світу!”.

Конфуцій сказав одного разу: “Якщо я почую слово істини вранці, ввечері я можу померти!” *Vita brevis, ars longa (лат.) - життя коротке, мистецтво вічне.*

Концерт “Месія” закінчився. Після цієї переломної в моєму житті події, я присягнувся, що я буду йти шляхом великих майстрів, щоб всю решту життя продовжувати свою “велику роботу”. Звичайно, мої можливості обмежені, але душа повинна бути благочестивою. Представлені в збірнику твори “Танцювальна поема № 3” і два фортепіанні концерти були створені саме так. “Китайська рапсодія № 2” і “Дуй Хуа” були написані, ще до того, як

я перебрався на Захід. Оцініть їх сьогодні, мені здається, вони йдуть від щирого і чуйного серця молодого людини, інакше я б не ризикнув представити їх публіці знову» [там само].

З приводу публікації збірника фортепіанних творів в Китаї Хуан Ан-Лун написав до редакційної колеги в червні 2008 року: «Хочу висловити мою найглибшу подяку в цьому моїм друзям, за те, що я здійснив свою мрію. Серед них мої колишні викладачі з Центральної консерваторії музики, члени редакції музичного видавництва при Центральній консерваторії, які незмінно підтримували мене всі ці роки. Прагнення всіх китайських композиторів приносити користь своїй країні спонукало їх створювати національну музику. Моє саме велике бажання, щоб цей збірник п'єс для фортепіано став інструментом навчання для молодого покоління і надихнув інших наслідувати цей приклад» [222, с.10] .

Одним з найважливіших питань, що хвилюють композитора, є вибір напрямку в створенні музики. Зіткнувшись з двома протилежними точками зору на вибір орієнтирів, Хуан Ан-Лун незмінно мав зробити вибір на користь одного з них. На думку композитора, прихильники першого “табору” наполягають на тому, що «китайці повинні писати тільки китайську музику!» [234, с. 32], інші ж заперечують проти цього, вважаючи, що «музика, написана китайцями, – це, по суті, вже китайська музика» [там само] .

Композитор вважає себе прихильником останнього погляду завдяки особистому досвіду, пережитому в ранньому віці. Коли йому було роки три, його батько повернувся з Америки після закінчення навчання у Пауля Хіндеміта в Єльському університеті. Він привіз із собою грамофон, який вважався новинкою в 1950-х роках. Одного разу батько поставив велику платівку і сказав Ан-Луну: «Підійди і покажи мені свою руку» [232, с.15]. Малюк боязко розтягнув пальці і почув його схвалення. Зазвучала прекрасна музика – Бранденбурзький концерт №1 Й. С. Баха. Інша музика, яку Ан-Лун почув у той день, був чудовий «Добре темперований клавір» Й. С. Баха у виконанні легендарної Ванди Ландовської та інші органні твори німецького

генія.

Хуан Ан-Лун так коментував ці події свого дитинства: «Я не хочу сказати, що музика Й. С. Баха торкнулася душі трирічної дитини, але вона назавжди залишилась абсолютним стандартом для всього подальшого життя цієї дитини. В той момент безневинний трирічний малюк нічого не знав ні про Баха, ні навіть про Німеччину. Те, що його полонило, було не німецькою музикою. Це було щось, що виходить за рамки часу і регіону, що перевершує індивідуальність і національність. Саме це натхнення мотивує всіх нас, хто без труднощів і жалю встав на складний шлях музики. Я глибоко переконаний, що те, що намагався висловити Бах, належить всьому людству. До того ж, хороша китайська музика повинна передавати подібну універсальну духовність. Національна музика не зменшує цю універсальність, а посилює і збагачує її» [222, с. 340].

На думку Хуан Ан-Луна, всі великі піонери національної музики на Заході – хороші приклади для наслідування сучасним композиторам: «Чи повинні ми стояти на плечах музичних гігантів, або ми повинні розбити цих гігантів на шматки? Без будь-яких коливань або жалю я неодмінно візьму перше, як девіз свого життя. Було б таким благословенням зберегти назавжди чистоту і невинність дитини, але я знаю, що це дуже важко зробити. Я можу тільки пообіцяти собі, що постараюся щосили» [там само].

Завідувач фортепіанним відділом середньої музичної школи при Центральній консерваторії професор Чжан Цзінь, представник китайських музикантів-практиків, вважає, що створення і виконання китайської фортепіанної музики завжди знаходилося під пильним поглядом багатьох композиторів і музикальних теоретиків, які неодноразово дискутували на цю тему і розглядали її під різними кутами.

Після багатолітніх досліджень і експериментів кількох поколінь китайських композиторів і піаністів, які склали китайську фортепіанну музику, в ній постійно оновлювався і доповнювався музичний словник, техніка й прийоми письма, а також удосконалювалися різні типи і форми

композицій, що, в свою чергу, призводило до висування нових творчих ідей. Багато з цих творів вже добре відомі китайській громадськості і зіграли важливу роль в музичному житті країни. Найкращі з них були використані в якості навчальних матеріалів в музичних школах і консерваторіях і обрані піаністами в якості свого репертуару для міжнародних конкурсів .

Чжан Цзінь так визначив світове значення фортепіанної творчості свого видатного співвітчизника композитора: «Хуан Ан-Лун, який має значну практику (понад сорок років), володіє унікальними та глибокими знаннями в цій галузі. Його композиції багаті за змістом і завжди легко приймаються публікою. Його музика не тільки ефективна як матеріал для процесу навчання, але і завжди ефектна при виступах , на міжнародних конкурсах, де вона завжди тепло приймається.

Європейська фортепіанна музика розвивалася і накопичувалася протягом декількох сотень років, завдяки чому вона досягла досконалості, розмаїття різних жанрів і гідних прикладів їх реалізації; крім того, вона дуже добре вивчена. Спирання на західну класичну музику дозволило Хуан Ан-Луну розкрити прекрасні якості в своїй музиці, створити свою вражаючу школу композиції. Це наочно демонструє життєздатність інтеграційної моделі, побудованої на злитті культур Сходу і Заходу.

Завдяки поширенню китайських традицій до масштабів сучасної національної культури, він виводить її на сучасний міжнародний рівень. В його поле зору потрапляє Східна культура, яку він представляє як цивілізаційний феномен, що є надбанням не тільки китайської раси, а всього людства. В ході розвитку китайської фортепіанної музики Хуан Ан-Лун створив сполучну ланку між минулим і сьогоденням» [222, с. 328] .

## **1.2. Музика Хуан Ан-Луна в світлі музикознавчих досліджень**

Початок наукового і творчого освоєння фортепіанного звукового світу, створеного Хуан Ан-Луном, припадає на межу ХХ-ХХІ століть, коли молоді

китайські дослідники і піаністи, що навчалися в США та Канаді, отримали реальну можливість безпосереднього спілкування з їх талановитим співвітчизником, знайомства з його музичними ідеями. Художня цінність фортепіанних творів Хуан Ан-Луна була заснована низкою виконавців, які включили їх у свій концертний репертуар. Враження від цих презентацій стимулювало наукову думку, що вилилася в роботи, опубліковані, як було зазначено раніше, в США. Проростання дослідницького інтересу до творів Хуан Ан-Луна з виконавської практики зумовило той факт, що першими отримали серйозне наукове висвітлення фортепіанні концерти композитора.

У 1997 році відбувся захист Пей Юшу «Аналіз спроб злиття західних і китайських музичних елементів у фортепіанному концерті Хуан Ан-Луна в тональності соль мінор, ор. 25b» [234], а в 2006 році було представлено дослідження Лон Нг «Сучасна китайська композиція для фортепіано та її роль у західній класичній музиці: дослідження фортепіанного концерту №2 Хуан Ан-Луна в тональності до мінор, ор. 57» [232].

Необхідно відзначити, що обидва автори – китайські піаністки, які отримали музичну освіту в США під керівництвом відомого американського піаніста Джозефа Бановеца, близького друга Хуан Ан-Луна і згодом першого виконавця деяких його творів. Основною темою даних робіт став розгляд впливів на стиль концертів різних музичних культур при збереженні в них національної (китайської) характерності.

Так, наприклад, Лок Нг вважає, що «китайські фортепіанні твори більш не є екзотичними або чужими західній музиці. Зараз в західний світ класичної музики разом з такими блискучими виконавцями світового рівня, як Ланг Ланг, Ін Чензонг і іншими приходять твори нового стилю, створені в результаті об'єднання найкращих ідей західної музики зі східною самобутністю, в основі якої лежить багатюща китайська спадщина» [232, с. 12]. Тому виникає необхідність у вивченні проблем інтерпретації подібних творів, в тому числі в якості методичної допомоги педагогам і студентам, які стикаються в своїй роботі з творами концертного жанру.

Аналізуючи Перший фортепіанний концерт Хуан Ан-Луна, Пей Юшу приділяє значну увагу проблемам взаємодії китайського і західного ладів, для чого детально представляє моделі китайських ладів, які використовуються в концерті для створення основних тем, перехідних фраз, підголосного матеріалу, фігур і гліссандоподібних пасажів. У зв'язку з цим розглядаються питання гармонізації мелодій з національним колоритом та їх втілення в оркестровій партитурі.

Іншою проблемою, якою торкаються роботи, стала тема реалізації національного начала в історичному аспекті. З цього приводу Пей Юшу дає аналіз еволюційного процесу, який відбувався в китайській музиці далекого і недавнього минулого. Так, за більш ніж п'ятитисячолітнє існування китайської цивілізації вона накопичила одну з найбагатших музичних спадщин у світі. Однак китайська музика практично не змінювалася до початку ХХ століття, коли на неї почала впливати західна традиція.

Але навіть після появи в Китаї музики Заходу, ще приблизно три десятиліття її основною тенденцією, зазначає автор, було збереження національного колориту в музиці. Це рух, спрямований в основному на використання західних композиційних методів створення музичних творів, які б одночасно зберігали свій унікальний китайський характер, триває і сьогодні.

Однак донині сучасні китайські композитори як і раніше стикаються з фундаментальними проблемами успішного злиття західних музичних елементів з китайською музикою, оскільки тональна / модальна система, структурні принципи і естетичне сприйняття, що лежать в основі китайської традиційної та народної музики, принципово відрізняються від традицій в західній музиці [234].

На думку дослідниці, інша дилема, з якою стикаються китайські композитори, полягає в тому, як донести до свідомості західних слухачів, абсолютно незнайомих зі східною культурою і мистецтвом, національну ідентичність своїх композицій. Оскільки західному музичному світові вже

були представлені деякі китайські композиції, західні музиканти, що чули їх, можуть скласти про них уявлення, стилістично порівняти та ідентифікувати ідіоматичні особливості китайської музики.

Китайська композиція з використанням деяких західних музичних елементів часто помилково розглядається композиторами Заходу як наслідування К. Дебюссі, Б. Барток або С. Прокоф'єву. Як приклад Пий Юшу призводить зміст її телефонної розмови з Хуан Ан-Луном 4 червня 1997 року. Композитор розповів про курйозний інцидент, коли він одного разу зіграв кілька фрагментів з китайських творів канадському композитору, який наполягав, що це наслідування К. Дебюссі. Слідом за цим Хуан Ан-Лун виконав китайську народну пісню «Су Ву Му Ян» без будь-якого гармонійного супроводу. Тепер співрозмовник вигукнув: «Це – Б. Барток!» [234, с. 38].

Оцінюючи творчість китайських композиторів, Пей Юшу вважає, що більшість творів для фортепіано, починаючи з 1930-х років і до початку 1980-х років, є дрібномасштабними роботами, в першу чергу, це аранжування народних пісень, що зазвичай належать меншинам Китаю. Кілька фортепіанних п'єс, написаних до 1982 року, також є транскрипціями композицій, спочатку створених для виконавців на інших інструментах.

Фортепіанний концерт Хуан Ан-Луна соль мінор оп. 25b, на думку Пей Юшу, є однією з перших оригінальних великих китайських композицій, призначених спеціально для фортепіано та оркестру. Масштаб цього твору пояснюється драматизмом подій, що спонукали автора створити цей концерт в 1982 році, всього через кілька років після сумнозвісної Культурної революції.

Більшість китайських композиторів того часу дослідниця метафорично називає «музичними інвалідами» [234, с. 35] через нестачу знань західної сучасної музики та неповноцінної освіти, що має прогалини не тільки у вивченні західних, а й у вивченні китайських традиційних форм. Тим часом вони з усіх сил намагалися знайти спосіб, який міг би найкращим чином

об'єднати мову західної та китайської музики для створення художніх творів, в яких би збереглося національне начало.

Багато композиторів запозичували сучасні західні композиційні техніки (такі як серіалізм) і змішували їх з китайськими музичними елементами; деякі придумували нові власні композиційні методи (такі як «Тайзи» Жао Сяошенга); інші прагнули визначити значення китайської музики в філософських категоріях (як в музиці Тан Дуна). Однак велика кількість китайських композиторів залишилася вірна традиціям Сяо Юмея і Хуан Цзи. Вони вдосконалювали ідіоматичні якості китайської традиційної та народної музики, змішуючи її з західними музичними традиціями.

На думку Хуан Ан-Луна, традиційна тональність ніколи не повинна руйнуватися, якщо ви хочете писати музику з національним колоритом [234]. Національний характер китайської музики часто надає використання модального малюнка китайської пентатоники. Іншими словами, щоб визначити «національність» композиції, спочатку треба ідентифікувати її модальність. Однак модальність не може бути реалізована, якщо музика не має будь-якої впізнаваною тональності.

Деякі композитори і теоретики вважають «атональність» неприйнятним терміном для визначення музики, яка не орієнтована на тон або звучить в сильному дисонансі. Так, Пей Юшу у телефонній розмові 21 травня 1997 року обговорювала це питання з Хуан Ан-Луном. Композитор вважає, за краще термін «атональні» для опису ізольованих пасажів, що містять високий рівень дисонансу або використовують квазі-дванадцятитоновий звукоряд в своєму фортепіанному концерті [234].

Фортепіанний концерт №1 Хуан Ан-Луна є результатом подібного музичного експерименту, тому що, як вважає композитор, китайська музика включає в себе не тільки декілька пентатонних тональностей, а й величезну кількість інших елементів, які можна почерпнути з китайської древньої придворної музики, китайської інструментальної музики, як в класичному, так і в народному стилі. Крім того, матеріалом для роздумів авторам може

послужити народна музика більш ніж п'ятдесяті різних національностей в Китаї, різні види вокальних творів, театральна музика більше ніж зі ста видів китайських драм і опер [234].

Західна музика була представлена в Китаї менш століття назад, це було незадовго до Другої світової війни, але з тих пір вона стала частиною музичної навчальної програми в освітній системі Китаю. Існували суперечливі погляди на вирішення питань про те, як об'єднати західні та китайські музичні традиції в освітньому процесі.

Хуан Ан-Лун переконаний в тому, що для створення музичної композиції з китайським колоритом композитор повинен бути сильним в китайській музичній спадщині і, в той же час, добре вивчити різні західні композиційні методи. На його думку, західну гармонійну систему, необхідно розглядати як науку, оскільки всі народи можуть позичати з неї певні ідіоми і змішувати їх зі своєю власною музичною системою. Він завжди просить молодих композиторів вивчати різні композиційні техніки письма. Хуан Ан-Лун каже їм: «Просто не вішайте себе на єдине дерево атональності» [234, с. 90].

Всі ці роки композитор дотримується переконання, яке одного разу він почув від корифея кітайського музичного мистецтва Ван Лісаня: «В історії музики західна музика пройшла через кілька стилістичних змін і не можна просто зробити висновок, що більш новий стиль обов'язково краще старого. Композиційні методи Західної музики XVIII і XIX століття не повинні розглядатися як старомодні, тому їх не можна викинути, як сміття» [234, с. 29]

Недавні твори Хуан Ан-Луна (наприклад, симфонічна поема «Баянхар» ор. 50), вважає Пий Юшу, як і раніше, демонструють поєднання сильного китайського колориту з вишуканістю композиційної техніки, що робить його композиції прекрасними прикладами злиття китайського і західного музичного синтаксису. Цей висновок Пий Юшу зробила завдяки тому, що 28

липня 1996 року Хуан Ан-Лун надіслав їй два диски із записами своїх останніх композицій.

Дослідниця Лок Нг в роботі «Сучасна китайська фортепіанна композиція та її роль в західній класичній музиці» [232] виявляє національну своєрідність Концерту №2 до мінор для фортепіано з оркестром Хуан Ан-Луна. Аналізуючи один з найбільш яскравих, визнаний у світовому масштабі, фортепіанний концерт, Лок Нг стверджує, що автор «не ставив собі за мету об'єднувати китайські та західні музичні традиції в своїх творах. Одержаний ним сплав стилів, який багато слухачів почують в його музиці, – продукт його складної творчої долі, пов'язаної з китайською і західною культурою» [232, с. 28].

Хуан Ан-Лун був вихований в Китаї, однак отримав музичну освіту на основі західної музики, знав твори Бетховена, Шопена, Шуберта та ін. Особистий досвід композитора, отриманий під час Культурної Революції, дав йому глибоке розуміння китайської культури та її спадщини. З досвідом і знаннями, отриманими з двох різних музичних культур, композиції Хуан Ан-Луна об'єднали в собі ці два світи найприроднішим способом.

Хуан Ан-Лун заявив, що навіть зважаючи на те, що він живе в Торонто і повністю занурився в західний стиль, він вважає себе китайським композитором. Без сумніву, його твори є унікально китайськими, досить лише глянути на те, як в них використані мелодизм і китайські лади. Традиція і національна характерність, ці дві сильні особливості китайської музики і культури можуть бути відзначені в композиційному стилі Хуан Ан-Луна.

Останнім часом посилюється вплив китайської музики на сферу західної класичної музики. Зростання професійного рівня китайських музикантів, пов'язане з поліпшенням системи музичної освіти в Китаї, та загальна глобалізація світової культури призвели до того, що роль китайських музикантів у сучасній класичній музиці стає більш значущою. Однак при цьому часто забувають, що західна класична музика важко

пробивала собі дорогу в Китай, де була своя, самобутня тисячолітня музична культура.

Звичайно, сьогодні в західній освіті роль китайської музики фактично є несуттєвою. Західному викладачеві здається майже неможливим вибрати твір сучасного китайського композитора і запропонувати його студенту, тому таке відбувається вкрай рідко. У концертних залах можна почути дедалі більше китайської музики, але це, головним чином, спеціальні концерти, а зовсім не інтеграція в західні програми.

Завдяки Китаю західна класична музика отримала в даний час потужну підтримку, оскільки, отримавши на початку ХХ століття початковий імпульс, китайська музична школа зміцнилася і дуже скоро дала світу багатьох талановитих виконавців, диригентів і композиторів. Сьогодні важко уявити хоча б одну консерваторію або оркестр де-небудь в Сполучених Штатах чи Європі, в яких немає принаймні одного китайського музиканта. В Пекіні близько дюжини професійних оркестрів, дві консерваторії, незліченні музичні школи і фортепіанні відділення, зростає кількість першокласних концертних залів, проводиться масштабний музичний форум – Пекінський міжнародний фестиваль музики.

Однак китайський внесок, зокрема в фортепіанну літературу, практично невідомий Заходу. Китайські музикознавці намагаються подолати мовний бар'єр і представити досягнення вітчизняних музикантів Заходу, тим більш що музична історія Китаю одна з найбагатших у світі та до ХХ століття була практично не порушена західними елементами.

Безсумнівний інтерес в зв'язку з цим представляють роботи молодих китайських музикантів, що були написані та опубліковані за останні 10-15 років в Китаї і так чи інакше зачіпають заявлену тему. Першовідкривачем теми творчості Хуан Ан-Луна на його батьківщині став відомий китайський композитор Цуй Шігуан. Саме він вперше заговорив в Китаї про свого талановитого колегу, опублікувавши обширне інтерв'ю в елітному столичному музичному журналі «Фортепіанне мистецтво» №1 (2000). У

статті «Музична подорож. Інтерв'ю з Хуан Ан-Луном про його життя і створення фортепіанної музики» [274].

Цуй Шігуан наводить висловлювання композитора, записані під час телефонних розмов з ним, з липня по вересень 1999 року. Це були дні одночасні роботи над трьома великомасштабними проектами Хуан Ан-Луна: ораторией «Одкровення», Другим фортепіанним концертом і творами для ерху, музикою для балету «Мрії Дуньхуана». Причому ця музика повинна була виконуватися у Гонконзі та Шанхаї вперше.

У цих концертах Хуан Ан-Лун виступав як диригент Шанхайського симфонічного оркестру. Крім того, одночасно, Гонконгська компанія звукозапису «ROI» готувала до випуску CD альбом, на якому планувався запис виконання фортепіанних концертів Хуана Ан-Луна з сольною партією у виконанні піаніста Ксу Фей-Пінг, диригував сам автор. Ще одна робота, яка велася паралельно, була записом хорових творів Ан-Луна з Російським державним ансамблем пісні та танцю ім. В. Локтева під керівництвом хормейстера і диригента Станіслава Гусева, який планувалося випустити на відео для Гонконгської телевізійної програми. Це були надзвичайно напружені дні в житті композитора, Але одночасно це був його воістину зоряний час і творчий тріумф.

Автор статті підкреслює, що фортепіанна музика займає лише невелику частину в доробку композитора, але саме великі сольні фортепіанні твори першими перетнули кордони Китаю і стали частиною стандартного концертного репертуару китайців за кордоном, увійшли в програми міжнародних конкурсів піаністів. Будучи дуже активним музикантом, пов'язаним з канадським музичним життям, Ан-Лун пропагував західні твори в Китаї, а китайські на Заході. Він представляв Заходу образ здорової китайської громади, який, на жаль, рідко знаходить розуміння в світі [274]. Така оцінка композиторської та просвітницької діяльності Хуан Ан-Луна.

Одним з перших наукових досліджень, що в цілому розглядають творчість композитора, стала магістерська робота Йі Ін «Навчання на

прикладі створення та виконання фортепіанної музики Хуан Ан-Луна» (2007) [258], яка зачіпає тему досягнення національних особливостей китайської музики. Автор дослідження, відзначаючи у вступній частині високу репутацію і статус китайської фортепіанної музики на міжнародній музичній сцені, задається питанням: «<...> як сучасні технології і традиційне взаємопроникнення культур дозволять краще і глибше зрозуміти історичну роль і реальне місце китайської музики в світі глобалізації?» Його відповідь проста: вивчайте таке явище, як фортепіанна музика Хуан Ан-Луна, – чудовий приклад розуміння західної музики і успадкування китайської традиційної музики, який необхідно вивчити і взяти до відома і нинішнім, і майбутнім творцям китайської музики [258, с. 8].

Робота складається з трьох розділів: в першій частині представлені біографічні відомості про композитора, а також вплив його творчості на кар'єру і художнє зростання самого автора дослідження. Оскільки стиль художника багато в чому залежить від його життєвого досвіду, дається опис долі композитора, яка вплинула на його творчі досягнення. Другий розділ присвячений творчим ідеям і методам композиції Хуан Ан-Луна, які відображають, на думку автора, його «творчу концепцію узагальнень і синтезу»; фокус даної роботи зміщується на методи композиції, які є конкретним проявом творчих ідей. Один з підрозділів присвячений імітації голосоведення різних музичних інструментів фортепіанними засобами [258, с. 18-19].

Третій розділ є найбільш змістовним – в ньому аналізуються два фортепіанних сольних творів Хуан Ан-Луна: «Прелюдія і танець» («Китайська рапсодія №2») і «Тридцять сайбейських частівок». Ан-Лун дотримується тональної системи композиції, майстерно синтезуючи китайські та західні музичні елементи. Композитор застосував деякі оригінальні прийоми, наприклад, багатокомпонентну суміш з китайської народної мелодії, китайської модальності, західної гармонії та

«горизонтальної політональності», заснованої на традиційних гармоніях. Наприкінці глави дано рекомендації виконавцю [258, с. 44].

Фортепіанна творчість Хуан Ан-Луна притягує до себе увагу дослідників тому, що, будучи однією з важливих складових національної композиторської школи, вона здатна з найбільшою виразністю проявити своєрідність китайської музики в цілому. Адже фортепіано є типово європейським музичним інструментом, що репрезентує європейську культуру і стало її знаком. І для того, щоб краще відчутися національну складову фортепіанної музики композитора, необхідно ознайомитися з його музикою для інших інструментів.

Так, дуже важливо для піаністів знати специфіку хорової музики композитора, вивченої в магістерській роботі Тан Де «Дослідження естетичного та артистичного трактування хорових творів Хуан Ан-Луна» (2007) [268]. «Хуан Ан-Лун добре відомий як сучасний композитор і диригент, його творчі інтереси включають в себе оперу, балет, музику для кіно, хорову, вокальну, камерну музику, сольну інструментальну музику, бродвейські мюзикли і більше двадцяти симфоній. Завдяки унікальним особистісним характеристикам і глибокому етнічному корінню у композитора завжди був власний погляд на речі, велика енергія, відмінний смак», – пише Тан Де.

На думку вченого, Хуан Ан-Лун – людина, яка внесла видатний внесок у створення світової сучасної хорової музики. В усіх видах сучасних музичних жанрів, які створюються в сучасному світі, він як і раніше наполягає на композиції, заснованій на основній мелодії.

Об'єктом дослідження в даній роботі Тан Де вибрав хорові твори Хуан Ан-Луна. Порівнюючи його творчі досягнення та естетику з творами мистецтва інших композиторів, оцінюючи їх оригінальність, дослідник з'ясовує значення вокальних робіт для розвитку китайського хорового мистецтва. В роботі вивчаються чотири аспекти в комплексному підході вивчення проблеми, кожному з яких присвячена окрема глава.

Так, перший розділ описує короткий життєвий шлях Хуан Ан-Луна і його художні досягнення. У другому розділі – «Музика про онтологію» – окреслено коло хороших репрезентативних творів Хуан Ан-Луна. У них відчувається піднесена релігійність, філософське осмислення всього суцього. Представлений розбір таких творів, як «Свято життя», «Пасхальна кантата» в стилі бароко, «Пісня Давида», «Псалом 22», ораторія «Одкровення», «Ян Юн», «Китайський Реквієм».

У третьому розділі аналізуються думки автора про естетику хороших творів: написання музики Хуан Ан-Луном представляється як акт божественного творіння, в тому числі розглядається діалектична єдність наступних філософських категорій: дисципліна і вільність, духовність і художня практика, музика і пристрасть. У розділі 4 автор обговорює виконавську практику відповідно до художніх вказівок самого Хуан Ан-Луна, зокрема, як читати нотний текст, як досягти потрібного акустичного рівня, які існують нюанси обробки звуку, як досягти хорошої злагодженості. У висновку йдеться про те, що творчість Хуан Ан-Луна має національну чарівність, його хорові твори масштабні і створені в етнічному китайському стилі, мають яскраву художню виразність, багаті хоровими традиціями бароко.

Музикознавець Сонг Інінь досліджує в своїй магістерській роботі «Винятковий баланс сучасного і традиційного: вивчення теорії та техніки фортепіанної композиції Хуан Ан-Луна» (2008) [265]. В роботі Сонг Ініня розвивається думка про те, що багатьох слухачів не покидає відчуття, що над більшістю сольних фортепіанних творів Хуан Ан-Луна витає дух великої симфонічної структури. Глибокі знання та ідеальне поєднання східної і західної музики, застосування сучасних технологій паралельно з використанням багатої китайської спадщини вражають величчю і масштабом його фортепіанних робіт [265].

Сонг Інін пов'язує сучасні тенденції в методах китайської фортепіанної композиції з ростом економічної глобалізації, безпрецедентними

культурними обмінами, які мали місце між китайською і західною музикою в останні десятиліття, що зумовило процес, який намітився в китайській музиці ХХ століття. Але при цьому не було втрачено зв'язок з традиційною китайською музикою, узагальнює автор 265[].

«Що є кращим способом об'єднання сучасних технологій з традиціями? Як поглибити своє розуміння західної музичної культури?» – задається питаннями музикознавець. У своїй статті він проводить дослідження з точки зору методів фортепіанної музичної композиції. «Хуан Ан-Лун є дійсно хорошим прикладом, щоб добре розуміти західну музику і одночасно успадковувати китайські традиції музичної композиції. Ні, мабуть, Хуан Ан-Лун є найкращим прикладом!» – підсумовує автор. І далі продовжує: «Де ще, як не у нього, ми побачимо таку відмінну мелодію, такий грандіозний масштаб, вишукані методи композиції і багаті вкраплення китайських елементів?» [265, с. 32].

Як стверджує Сонг Інінь, композитор працює не тільки над тим, щоб представити суть традиційної китайської музики і передати національний дух сучасності часу, але свою головну задачу він бачить в розкритті своєї власної віри в гуманізм, в прагненні до щирості, доброти та краси, які виходять із цього гуманізму.

Здається неймовірним, але протягом всієї його музичної кар'єри на Хуан Ан-Луна майже не вплинули «вибухові» течії сучасної західної музики останнього століття: «Коли А. Шенберг повалив традиційну систему гармонії своєї двенадцятітоновою системою, ввів в ужиток атональність з її граничною невизначеністю і двозначністю, а музика ХХ століття поступово відійшла від традиційних і класичних методів, способами вираження стали нестабільні темпи, фрагментовані тони, невирішеність, Хуан Ан-Лун задавався питанням: в якому напрямку він повинен рухатися?

На думку композитора, архітектуру часто називають застиглою музикою, але музика – не архітектура! Вона жива і знаходиться в постійному русі, як річка. Музика може бути або спокійною рікою, яка зрошує поля і

несе води до моря, а може бути повинню, яке знищує тисячі гектарів сільськогосподарських земель. Проста істина полягає в тому, що тільки тоді, коли річка тече по своєму руслу, вона може служити людству. Це русло річки є центром тональності, коли атональність хоче знищити все зроблене руками людини» [265, с. 50].

Хуан Ан-Лун неодноразово підкреслював, що Й. С. Бах протягом всього свого життя вірив у вічну і непорушну, як йому здавалося, істину, що «всі питання, що стосуються життя та історії, мають свої відповіді» [там само]. Завдяки цій вірі музика Баха виявилася різноманітною і мінливою, але завжди впорядкованою завдяки тональній основі. Питання відмінності між атональною і тональною музикою можна спростити до примітиву: є чи ні повернення до тонального центру.

Хуан Ан-Лун говорив, що під так званим «центром тональності» ми часто маємо на увазі центр «напруженості» в музиці. Це тяжіння всіх музичних звуків в різних тональностях і є та сильна «орієнтація» і «централізація», на якій ґрунтується сила музичного розвитку, а такого роду «внутрішня» напруга ніколи не може бути замінена ніякою гучністю звука або колоритом. Композитор жартівливо зауважує: «Музика без “орієнтації” – це як картина без чітко окреслених контурних ліній» [265, с. 51].

При подібному критичному відношенні Хуан Ан-Лун не відкинув атональність як вид звуковисотної організації, навпаки, він написав кілька атональних творів в ранньому періоді своєї творчості. Однак після того, як він відправився в Америку для подальшого навчання, Хуан Ан-Лун заявив: «Подолавши пригнічуючі авангардні сили, я вибрав вузьку дорогу, яка відрізняється від інших» [там само] і скоро повернувся до тональної композиції на основі традиційної гармонії. «З того часу концепція тональності має вирішальне значення для демонстрації національних і особистісних особливостей стилю музики Хуан Ан-Луна» [там само], – пише в завершенні автор роботи.

Слід зазначити, що всебічний огляд фортепіанних творів композитора з позиції виконавської проблематики найменш представлений в наукових працях. Невеликим винятком можна вважати статтю магістра Юй Чао «Фортепіанний концерт №2 Хуан Ан-Луна в аспекті виконавської інтерпретації» (2009) [1], де автор представляє власний виконавський аналіз твору, акцентуючи увагу на виявленні «національної своєрідності одного з найбільш яскравих, визнаного в світовому масштабі фортепіанного твору китайського композитора Хуан Ан-Луна в аспекті виконавської інтерпретації» [201, с. 234]. Таким чином, назріла необхідність в дослідженні, присвяченому аналізу інтерпретацій фортепіанної музики Хуан Ан-Луна видатними піаністами ХХ століття.

У статті Ву Кесін «Китайське Каприччіо №2 Хуан Ан-Луна. Характеристика музики» (2010) [251], опублікованій в журналі «Звук Хуанхе», автор підкреслює художню значущість названого твору, створеного Хуан Ан-Луном в 1974 році і до 1977 року невідомого широкій публіці. В 1977 році піаніст Лю Шикунь виконав в Пекіні твір під назвою «Прелюдія і танець». Прем'єра мала великий успіх, а популярність до твору прийшла після публікації його нот у видавництві «Народна музика». Автор пише, що це був перший успіх китайського твору на міжнародній музичній сцені після Культурної революції. Ву Кесін підсумував вклад «Китайського Каприччіо №2» в національний фортепіанний репертуар, проаналізував музичний стиль твору, порівнюючи його з іншими творами автора.

Більш розгорнутий аналіз даного твору Ву Кесін представив у своїй магістерській роботі «Китайське Каприччіо №2 Хуан Ан-Луна. Створення та виконання» (2010) [252]. Автор пише, що існує кілька виконавських трактувань даного твору, але еталоном вважається версія, представлена на прем'єрі в Пекіні Лю Шикунем в 1977 році. Робота Ву Кесіна складається з трьох частин. У першій частині роботи дається історія життя Хуан Ан-Луна і огляд його творчої спадщини. Головним чином представлені його найбільш відомі твори.

Друга частина роботи присвячена музичному аналізу, де особливості композиційних рішень Ан-Луна розкриваються за допомогою характеристик форми, гармонії, фактури. На думку автора, композитор застосував бітональність і навіть тональну невизначеність, які і стали характерною особливістю твору [252, с. 24].

У третій частині розкриваються особливості фортепіанного виконання на прикладі інтерпретації Лю Шикуня. В ній не тільки обговорюються естетичні вимоги до звучання фортепіано, а й проводиться детальний аналіз інтонування конкретних музичних фраз і фрагментів, які дозволяють показати всю чарівність «Китайського капричіо №2».

Інші музикознавці – Денг Юй і Лін Гусюн – присвятили даному твору статтю, написану в співавторстві: «Музичний аналіз структури “Китайського Капричіо №2” Хуан Ан-Луна» (2013) [255], та опублікували її в журналі «Популярна література» гуансійського інституту мистецтв. Автори статті вважають, що оскільки в останні роки твір Хуан Ан-Луна «Китайське Капричіо №2» виконується китайськими піаністами практично на всіх великих міжнародних конкурсах піаністів, необхідно уважно вивчити всі аспекти його музичної композиції. Дан докладний аналіз структури твору, пояснюється розвиток музики Ан-Луна протягом його музичної кар'єри і місце в ній даної п'єси. Для блискучого виконання, на думку авторів, необхідно врахувати їхні рекомендації.

Музикознавець Лі Чжень захистив магістерську роботу «Музична композиція Хуан Ан-Луна в поемі для фортепіано з оркестром “Гулан'юй”» (2012) [259] в Центральній консерваторії Пекіна. У роботі описується життя і творчий розвиток Хуан Ан-Луна. Як характерний сучасний китайський твір була обрана фортепіанна симфонічна поема «Гулан'юй», яка детально аналізується. Дана робота цікава, перш за все, тим, що в її обговоренні брав участь сам композитор. У дослідженні розглядається музична структура твору і детально аналізуються фортепіанні виконавські прийоми.

Вся робота розділена на три розділи. У першому розділі, який, в свою чергу, розділений на дві частини, описується життєвий досвід і творчий процес Хуан Ан-Луна. З цілого ряду великих художників Хуан Ан-Луна виділяє його багатий життєвий досвід, з яким тісно пов'язаний його творчий стиль. Другий розділ глави автор дослідження присвячує короткому опису творів, що відповідають різним періодам творчості композитора.

Другий розділ побудований на матеріалах інтерв'ю з Хуан Ан-Луном, в якому композитор виклав поточний стан китайської фортепіанної композиції і своє бачення подальшого розвитку китайських фортепіанних творів. Дослідник скрупульозно систематизує і узагальнює зауваження великого маестро. Наводиться безліч цитат композитора, в яких він висловлює своє прагнення бачити в музиці сильні національні почуття.

У третьому розділі автор зачіпає деякі виконавські аспекти фортепіанної симфонічної поеми «Гулан'юй». По суті, твір є фортепіанним концертом, побудованим з варіацій. Всього в симфонічній поемі чотирнадцять варіацій, або пісень. Усі варіації мають різний характер, але тісно пов'язані з головною темою, а основна ідея полягає в поданні різних технологій композиції, їх комбінацій, злиттів і т. п., які призводять до отримання закінченого і цілісного мистецького твору. Процес осягнення музичного твору, на думку автора, передбачає теоретичні знання, які неможливо отримати без глибокого наукового дослідження.

У статті Цзо Жень «Огляд концерту, який сотворив Хуан Ан-Лун» (2012) [271] говориться про те, що видатний китайський музикант є неперевершеним лідером композиції, і причина не тільки в його видатному творчому таланті, але, що більш важливо, ще і в тому, що він як особистість має сильну волю, завжди демонструє національну ідентичність в своїх творах і відповідає духу часу. Саме відчуття причетності до сучасних напрямків в композиції привели Хуан Ан-Луна до вражаючого успіху 21 квітня 2012 року, коли в Пекінському концертному залі у виконанні Китайського національного симфонічного оркестру були виконані його твори. У

пристрасній творчій роботі відбилися захоплення китайського композитора творчістю Сергія Прокоф'єва, зокрема його скерцо і симфонічними концертами [271, с. 13].

У магістерській роботі Сун Ді «Дослідження художнього стилю і прийомів виконання твору “Поезія танцю” Хуан Ан-Луна для флейти соло» (2013) [266] аналізується твір композитора, що став основою для деяких його фортепіанних п'єс. Названий твір був створений Хуан Ан-Луном під час навчання в Торонто, в Канаді. Жанр цього твору дуже специфічний, він є сміливим поєднанням поезії, вокалу і балетних па-де-де.

Під час виконання даного твору передбачається одночасна присутність на сцені музикантів і танцюристів, що дозволяє перетворити процес виконання на захоплюючу і видовищну сценічну виставу. Незважаючи на особливий, не характерний для звичайного музичного твору синтез, «Поезія танцю» володіє високими власне музичними перевагами, завдяки чому з успіхом виконується під час концертів в якості одного з інструментальних номерів програми.

«Поезія танцю» Хуан Ан-Луна увібрала в себе деякі невігадливі китайські національні мелодії, зокрема мелодії для флейти, але при цьому залишає враження технічно складної, сучасної музичної композиції, яка не втратила при цьому національного стилю. Ця робота є не тільки одним з улюблених творів студентів і педагогів консерваторій при навчанні флейтистів, що поліпшують навички гри, але й улюбленим номером концертних виконавців на китайській флейті.

З академічної точки зору цей твір є класичним зразком твору для китайської флейти і репрезентативним твором композитора і тому має всі підстави бути предметом теоретичного розбору. В запропонованому дослідженні проведено детальний аналіз, який дозволяє виконавцю зрозуміти задум твору, що відрізняється глибиною, незважаючи на юний вік автора. Музика Хуан Ан-Луна наповнена змістом, хоча на перший погляд вона

рясніє складними технічними прийомами виконання і пред'являє високі вимоги до майстерності виконавця.

Мета дослідження Сун Ді полягає в наданні допомоги виконавцю, який отримає більше чіткий напрямок, що сприяє розумінню стилю твору. У розділі 2.1 наведені посилання на окремі факти з життя композитора в цей період, які допоможуть досягти більш глибокого розуміння авторського задуму. Далі (розділ 2.2) дано огляд основних жанрів, в яких працює композитор, і його найбільш репрезентативні твори. Глава 3 присвячена структурному аналізу твору. Спочатку дається огляд жанрів (розділ 3.2) і докладний аналіз музичної структури твору (розділ 3.3).

Велика четверта глава «Дослідження методів виконання твору "Поезія танцю"» присвячена особливостям виконання. У ній йдеться, зокрема, про загальні труднощі (розділ 4.1): прочитання тексту і апплікатурні моменти (розділ 4.2), технічні складності каденції (розділ 4.3), декоративної ролі вібрато (розділ 4.4), проблеми, пов'язані з контролем дихання (розділ 4.5). П'ята глава присвячена аналізу стилю, зокрема, музичному фону, на якому було написано твір (розділ 5.1), власне музичному стилю (розділ 5.2) та особливостям створення твору (розділ 5.3). У висновках узагальнюються методичні вказівки і дається опис практичних методів виконання, які допоможуть виконавцю знайти ясність розуміння і вийти на новий високий рівень майстерності.

Магістерська робота Чжао Лонга «Дослідження сольного фортепіанного твору Хуан Ан-Луна "Прелюдія і танець"» (2013) [275] містить характеристику цього композитора, диригента і педагога як особистості, тісно пов'язаної з долею своєї країни. У першому розділі наводяться досить поширені факти з історії китайської фортепіанної музики, систематизуючи її у відповідності з наступною хронологією: перша чверть ХХ століття до 1934 року (Розділ 1), 1930-і роки до заснування Нового Китаю в середньостроковій перспективі (1934-1948 роки) (Розділ 2), середина ХХ століття 60-х років (1949-1965 роки) (Розділ 3), десятиліття під

час Культурної революції (з 1966 по 1976 рік) (Розділ 4) і період після реформи і політики відкритості з 1976 року (Розділ 5).

Автор докладно описує жахливі страждання, які випали на долю Хуан Ан-Луна під час Культурної революції, і благотворний вплив на нього вчителя музики Чен Цзі, що призвів до його залучення до національної культури, а також розкрив перед ним філософію китайської опери. Розгортаючи історичне полотно, що відбило шлях розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї, автор підкреслює його відставання від європейського, яке на той момент було на дуже високому рівні.

Антияпонська війна і спустошення, спад економіки і громадянська війна в країні чимало сприяли повільному розвитку фортепіанної музики. Наступні періоди були не менш важкими – під час Культурної революції мистецтво і, зокрема, фортепіанна музика були знищені, а десятиліття з 1967 по 1976 рік стало темними роками китайської історії. Саме на цей несприятливий період припадає час створення Хуан Ан-Луном його «Прелюдії і танцю».

Щоб виділитися з когорти нежалуваних владою композиторів, зазначає Чжао Лонг, необхідно було створити щось видатне. Хуан Ан-Лун вирішив дуже збагатити фортепіанну фактуру варіаціями на теми давньої народної музики або традиційної інструментальної музики стосовно фортепіано. У цей період оригінальні роботи були рідкісним явищем, і «Прелюдія і танець», що отримала згодом назву «Китайська рапсодія», стала одним з таких винятків.

«Озираючись назад, – пише автор дослідження, – ми бачимо, що розвиток китайського фортепіанного мистецтва має тепер сто років історії, бо велика країна заслуговує на прогрес власної фортепіанної музики. І такі твори, як “Прелюдія і танець”, мають велику цінність, оскільки в певні періоди часу фортепіанна музика мала соціальне значення і тому зараз заслуговує на вивчення» [275, с. 40].

Чжао Лонг переконаний, що в даний час з'явилася достатня кількість професіоналів та ентузіастів гри на фортепіано, здатних працювати з

китайським музичним репертуаром. На думку автора, ці музиканти «повинні допомогти зрозуміти міжнародному співтовариству музикантів, які бажають долучитися до китайської фортепіанної спадщини, зокрема, пояснити особливості стилю твору і своє слухання мелодії, спираючись на власний виконавський досвід, розібратися в складній чотиришаровій фактурі, динаміці і педалізації» [275, с. 71].

Третя, найбільша за обсягом, частина роботи Чжао Лонга присвячена музичному аналізу твору «Прелюдія і танець». Від формального аналізу (с. 25-30) автор переходить до аналізу танцювальної частини, потім до характеристик стилю (с. 36-46), який, на його думку, визначає мелодія, синкопіювання і гармонія (с. 37-46). Завершує главу розділ, присвячений виконавській рекомендації з питань, зокрема, мелодії (с. 46-60), фактури (с. 60-68), динаміки (с. 68-75) та педалізації (с. 75-81).

Ще одне дослідження, присвячене цьому твору – магістерська робота Лі Ментінг «Дослідженню фортепіанної “Танцювальної поеми №3” Хуан Ан-Луна» (2013) [4]. Автор пише про те, що відомий сучасний композитор, диригент і музичний педагог Хуан Ан-Лун народився в 1949 році в музичній родині у місті Панюй. Його музичні жанри різнопланові і, по суті, представлені у всіх областях, в тому числі: в симфонічній музиці, балеті, опері, хоровій музиці, в сольній інструментальній музиці, вокальній музиці, музиці для театру і кіно та електронній музиці.

Більшість його творів в різноманітних жанрах фортепіанної музики була опублікована, в тому числі сольні фортепіанні п'єси, твори для фортепіано з оркестром, фортепіанні транскрипції концертів. «Танцювальну поему №3» Хуан Ан-Лун написав в 1987 році, після закінчення Єльського університету. На її прикладі в представленій роботі аналізуються і узагальнюються композиційні методи Хуан Ан-Луна.

Хоча автор магістерської роботи вибрав вказаний твір в якості основного об'єкта дослідження, на його основі він намагається узагальнити і зрозуміти найбільш загальні риси, властиві музиці композитора. В поле зору

Лі Ментінга потрапили, головним чином, пісенні та танцювальні елементи китайської культури, які стали основою твору. Виокремлюючи їх, він проводить глибокий аналіз цих форм мистецтва і музики для того, щоб зрозуміти, яким чином вони були інтегровані в творі Ан-Луна і вплинули на його інноваційні музичні можливості.

Робота складається з трьох частин: в першій частині «Хуан Ан-Лун і його “Танцювальна поема №3”» автор посилається на досвід художнього виконання цього твору, зачіпає деякі філософські аспекти творчості композитора. Другий розділ роботи, в основному, присвячений аналізу культурних і художніх особливостей поезії і танцю, які послужили основою твору. У третій частині досліджується власне фортепіанна інтерпретація «Танцювальної поеми», причому цей аналіз тісно перегукується з попередньою в плані відповідності реалізації ідей двох згаданих жанрів у фортепіанному відображенні. В окремий підрозділ третьої частини (с. 44-53) винесена проблема додання «танцювального» характеру твору, що реалізується на фортепіано оригінальними ритмічними рішеннями композитора.

В закінченні роботи автор приходить до висновку про значне зростання популярності Хуан Ан-Луна після успішного представлення «Танцювальної поеми №3» танцювальною групою з Пекінської академії танцю і про вплив розглянутого твору на його подальшу композиторську кар'єру.

У розвитку музичного мистецтва Китаю ХХ – початку ХХІ століття значну роль зіграли фортепіанні транскрипції. Вони сприяли пропаганді композиторської творчості, становленню і розквіту національної виконавської школи. Питання, пов'язані з вивченням жанру транскрипції в фортепіанній творчості китайських композиторів, мало розглядалися в музикознавстві, що, безсумнівно, свідчить про актуальність і необхідність вивчення цього феномена. Яскравим прикладом цього феномена в творчості Хуан Ан-Луна стали фортепіанні транскрипції його власних творів різних жанрів.

Нечисленні наукові праці, присвячені транскрипції в фортепіанній творчості китайських композиторів, найчастіше спрямовані на вивчення фортепіанних творів, де в якості тем були використані народні пісні, а також творів для інших інструментів своїх колег (роботи Дай Байшен [254], Ван Чунь Е [245], Ву Ю [253]). Авторські транскрипції власних творів в китайській композиторській творчості розглядалися лише в двох дослідженнях, пов'язаних з творами Хуан Ан-Луна.

Дослідженню авторських транскрипцій композитора також присвячені наукові праці Пен Чень. Перша з публікацій присвячена авторській транскрипції балетної музики Хуан Ан-Луна. В розгорнутій статті «Композиторська техніка Хуан Ан-Луна в фортепіанній танцювально-музичній сюїті “Мрії Дуньхуана”» (2013) [264], опублікованій в «Музичному журналі» Нанкінського інституту музичних мистецтв, розглядається композиційна техніка Хуан Ан-Луна, яку він використовував при створенні свого балету «Мрії Дуньхуана».

Музикознавець зупиняється на таких моментах, як природа китайського танцю, який охоплює дуже широкі і глибокі теми. Він пише, що танці сягають корінням в п'ятитисячолітню історію Китаю, до безлічі династій, різних рас, численних народних історій, історичних персонажів, класичних історій, міфів та легенд. Китайський танець висловлює різні аспекти етики, такі як милосердя, відданість, правила пристойності, мудрості, сумлінності, синівської шанобливості і т. д.

Хуан Ан-Лун, звернувшись до цього жанру за допомогою фортепіанних засобів виразності, дає можливість людям переосмислити і зрозуміти багаті відтінки божественної китайської культури. «Композитор взявся за благородну справу, – стверджує Пен Чень, – популяризація танців неминуче грає роль в поліпшенні моральності народу і виправленні поведінки людей. Коли людина поважає Богів і Будд і надає особливого значення моральній поведінці та вмінню поводитися, це приносить їй просвітлення, натхнення, чудові навички і творчий потенціал» [там само].

Інтерес китайських музикознавців привернув масштабний поліфонічний цикл композитора оп. 68. Примітно, що обидві розглянуті далі наукові праці були написані в 2014 році. Так, в ще одній науковій праці Пен Чень – магістерській роботі «Дослідження техніки фуґи на прикладі твору “Фуґи” оп. 68 Хуан Ан-Луна» (2014 року) [263] – автор вивчає поліфонічні методи Хуан Ан-Луна на основі чотирьох транскрипцій фуґ, представлених в опусі 68. У трьох розділах роботи розглядаються тематизм, структура, тональний план і драматургія твору.

Пен Чень стверджує, що завдяки цій роботі Хуан Ан-Лун показав свій унікальний творчий потенціал в поєднанні східних і західних навичок музичної композиції. Ця робота стала хорошим прикладом сучасної китайської композиції. Аналізуються чотири різні транскрипції, зокрема поліфонічні особливості фактури та інші аспекти, такі як тональність, мелодія, структура та ін., які можуть бути корисні для вивчення композиторами і виконавцями.

Завдяки цій роботі можна оцінити гарячий темперамент музики Хуан Ан-Луна, втілений в унікальному стилі. Вивчаючи вказаний твір, пише Пен Чень, ми «не тільки бачимо, як генерується стійка життєва енергія, яку створює об'єднання Східної і Західної музичної культури, а й отримуємо цінне посилення на одне з наших національних творінь, яке збагатило репертуар піаністів» [263, с. 21].

Перша глава присвячена особливостям теми фуґи, і, зокрема, гнучкого використання мелодії, в якій інтегровано теми баховських фуґ і китайські пентатонні мелодії. У підрозділах цього розділу висвітлюється вплив на стиль твору пентатонних прийомів. Огляд четвертої транскрипції виділено в окремий підрозділ, оскільки її виконання відрізняється підвищеною складністю нотного тексту.

У другому розділі обговорюються структурні особливості фуґ. Після докладного аналізу першої транскрипції фуґи соль мінор йде її порівняння з другою фуґою ре мінор (с. 21-22). Фуґи фа мінор і ре мажор розглядаються

окремо в третьому і четвертому підрозділах відповідно. П'ятий підрозділ найобширніший, він містить кілька виділених в окремі питання тем, зокрема: зіставлення пентатонного стилю і середньовічних способів тональної композиції, тональна структура і вкраплення мультітональності, впровадження півтонів в тональну основу мелодії як засіб отримання контрастів.

Третій розділ більше орієнтований на виконавців і називається «Особливості використання фактури». В ній мова йдеться про пов'язані одна з одною проблеми відтворення живого характеру п'єс, яке забезпечується поступовим ускладненням фактури і розгортанням мелодійної теми. Розглядаються композиційні прийоми інверсії і ретроградної інверсії, гнучкість при використанні фактурних малюнків та їх переплетення в музичному творі.

Слід зазначити, що проблеми, пов'язані з вивченням методу трансформації, під яким мається на увазі «сукупність прийомів і операцій, що перетворюють твір в якісно нове і відносно самостійне художнє ціле» [2, с. 4], в поліфонічному циклі оп. 68 не отримали належного висвітлення.

У статті Ван Юе «Вплив Баха на “Токату, фугу і хорал” Хуан Ан-Луна», опублікованій в журналі «Північна музика» [249], розглядається творчість композитора в релігійному аспекті. Автор статті стверджує, що Хуан Ан-Лун, який потрапив з раннього віку «під вплив західної класичної музики, багато перейняв у свого вчителя Чень Цзі, накопичив багатий досвід у створенні китайської музики.

Будучи не тільки дуже освіченою (він закінчив Єльський університет в 1986 році), але і глибоко віруючою людиною, він прагнув до участі в створенні китайської духовної музики» [249, с. 6]. Композитор особливо захоплювався музикою Й. С. Баха, Л. Бетховена, Й. Брамса та інших композиторів і часто звертався в своїй роботі «до формату творів І. С. Баха. Його твір “Токката, фуга і хорал” належить до їх числа» [там само].

Стаття Мао І «Дослідження характеристик і педагогічної цінності фортепіанної роботи Хуан Ан-Луна на тексти Тридцяти Сайбейських пісень» (2014 року) [262] присвячена фортепіанному твору, написаному в традиціях національної культури, тим не менш пов'язаному з духом нинішнього століття. Цей фортепіанний цикл Хуан Ан-Лун склав в 1970-х роках, представивши з нової точки зору тексти відомих народних пісень. Новизна висловилася в унікальній ідеї створення, яку композитор відбив в назві оригінального методу «занурення в китайський, як в іноземний» [262, с. 33].

Даний твір, на думку Мао І, увібрав у себе захоплення композитора багатьма модними технічними тенденціями сучасної музики, що вплинуло на вишукану мову фортепіано автора і, в свою чергу, перетворило цикл п'єс в ідеальний підручник, який, подібно до «Мікрокосмосу» Б. Бартока, містить готові уроки гри на фортепіано з характерним китайським колоритом [262, с. 35].

Однією з останніх публікацій, присвячених композитору, є стаття Сян Мінмін «Симфонічна поема “Баянкала” Хуан Ан-Луна. Матеріали, що мають відношення до її створення» (2015) [18], опублікована в журналі «Північна музика». Симфонічна поема «Баянкала» Хуан Ан-Луна була створена ним у 1991 році і присвячена другу композитора, диригенту Так-нг Лаю (Райдера Ву). Так-нг Лай керував молодіжним симфонічним оркестром «Ніагара» в Канаді, і для того, щоб виділитися на фоні інших колективів, йому необхідно було виступити з яскравим твором, що мав запом'ятися публіці. В 1992 році молода команда під керівництвом Лая виступила з прем'єрою «Баянкала». Успіх був грандіозним.

В 1993 році «Баянкала» Ан-Луна була виконана на Тайвані оркестром Московської філармонії під керуванням Так-нг Лая, за що вона була удостоєна національної премії Тайваню. Потім Тайванський симфонічний оркестр повторив успіх твору. Він дуже символічний, оскільки протягом більше ніж 5000 років китайську історію і культуру пов'язують з великою Жовтою рікою. А джерела, що живлять Хуанхе, знаходяться на вершинах

Баянкала на Цинхай-Тибетському нагір'ї. Баянкала (Баян-Хара-Ула) – це високогірний хребет в східній частині Куньлуня в Китаї, протягнутий з північного заходу на південний схід. Район, що знаходиться у верхів'ях річок Хуанхе і Янцзи, є холодною високогірною пустелею. Круті схили прорізані численними річками, що обриваються в річки Янцзи і Хуанхе.

Відповідно до характеристики Сян Мінмін, музика Хуан Ан-Луна передає всю суворість і велич цього краю. Симфонічна поема в чотирьох частинах малює картини ландшафту Баянкала. Перша частина зображує височину гори Баянхар; друга частина – музика тибетського танцю зі звуками тупоту коней. За цими мирними сценами слідує драматична третя частина – «Заметіль», але врешті-решт симфонічна поема завершується благочестивим гімном, який веде її до прославляючої кульмінації. Дослідник пише, що композитор представив у цьому творі чудові навички письма і висловив глибокі національні почуття китайців.

За твердженням дослідника Бай Є, сьогодні процес еволюції китайського фортепіанного мистецтва неможливо розглядати поза світовим контекстом [13]. В даний час також відчувається вплив китайської музики на сферу західної класичної музики. Зусилля китайських музикознавців спрямовані на оцінку досягнень національного мистецтва в області фортепіанної музики. Увага приділяється розробці принципів «нового звучання» фортепіано, пильно розглядаються питання звукової фактури, яка б, з одного боку, вигідно відрізнялася від західного мистецтва, а з іншого, відповідала міжнародним стандартам.

Не менш істотна розробка китайської тематики, пов'язаної з історичними та культурними коренями. Поряд з композиторською творчістю, фортепіанне виконавство і педагогіка також стали пріоритетними напрямками китайської культури. Вони відіграють важливу інтеграційну функцію, об'єднуючи музичне мистецтво різних регіонів в межах композиторської спадщини і музичної освіти [13, с. 35].

В даний час «інтеграція китайського музичного мистецтва, як композиторської творчості, так і виконавства, у світовий музичний простір набуває глобального значення» [13, с. 18]. Проблемі вивчення різних світових впливів на сучасне китайське фортепіанне мистецтво присвячена кандидатська дисертація Бай Є «Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва» (2014) [13], а в якості ключових фігур обрані п'ять композиторів китайського походження, що знаходяться в різному ступені видалення від Китаю: Ван Лісан все життя провів на батьківщині в Китаї, Чу Ванхуа у віці 42-х років емігрував до Австралії, Алексіна Луї – китаянка, яка народилася в Канаді, Чен Ціганг – відомий композитор Франції, один з педагогів та ідейних натхненників Хуан Ан-Луна, Чен І отримала всесвітнє визнання у США.

Насправді список китайських музикантів, творчість яких можна розглядати в даному аспекті, далеко не обмежується представленим списком. Хуан Ан-Лун – один з найвідоміших китайських композиторів, який проживає в даний час в Канаді. Його творчість вражає своєю універсальністю, що складається як з охоплення практично всіх музичних жанрів ХХ століття, так і з синтезу різних сторін китайського музичного мистецтва з напрямками європейської та американської музики.

### **1.3. Особливості композиторського процесу: вектори художньої співтворчості**

Одним з найважливіших питань, пов'язаних з розкриттям теми дослідження, є вивчення творчого процесу композитора. Адже для того, щоб зрозуміти зміст фортепіанних творів Хуан Ан-Луна недостатньо здійснити теоретичний аналіз кожного з них. Потрібно розуміти, якою ідеєю керувався музикант, що спонукало його до створення того чи іншого твору. Саме «творіння» як «музичний твір» і є продуктом композиторської творчості, яке тлумачиться як «діяльність, що породжує щось якісно нове і відрізняється

неповторністю, суспільно-історичною унікальністю. Творчість специфічна для людини, тому що завжди передбачає творця – суб'єкта творчої діяльності» [154].

Складній і багатоаспектній проблемі осмислення творчого процесу композитора присвячено багато досліджень. Серед них назвемо праці Б. Асаф'єва, Л. Мазеля, А. Мухи, Є. Назайкінського, Н. Очеретовської, Г. Рімана, В. Холопової та ін. О. Дев'ятова вважає, що серед найбільш значущих сторін композиторської праці важливе місце займає дуже складний комплекс «особистісних (емоційно-психологічних, інтелектуальних), соціокультурних і власне музичних факторів, які стимулюють його [композитора] творчу уяву і сприяють створенню творів» [61, с. 79-80].

На думку М. Тараканова, висловлену в статті «Задум композитора та шляхи його втілення» [169], пізнати творчий процес в музиці – означає заглянути за «непроникну завісу, за якою знаходиться свята святих, куди відкритий вхід лише небагатьом непосвяченим, тобто самим творцям звукообразів, що інтонуються» [169, с. 127]).

О. Дев'ятова підкреслює, що творчість композитора передбачає діяльність, процес, який представляє «складне явище, яке практично не піддається аналізу і осмисленню в зв'язку з тим, що багато в чому і для самого композитора процес створення музики, точніше, сам механізм її народження, видається непізнанною таємницею» [61, с. 67].

В статті «Особливості творчого процесу композитора» [61] дослідниця стверджує, що в процесі створення музики є «щось незрозуміле і таємниче, що робить особливо привабливою спробу проникнути в цю таємницю і хоча б наблизитися до відповіді на цілий ряд хвилюючих як дослідників, так і рядових слухачів питань: як створюється музика? від чого залежить сам характер її появи в творчій уяві і художній свідомості композитора? які чинники впливають на композитора в процесі створення того чи іншого твору? та ін.» [61, с. 67].

Для вирішення цих хвилюючих питань дослідниця пропонує звернутися до деяких важливих особливостей, істотних як для композитора в процесі створення музики, так і для дослідників (музикознавців, культурологів, психологів, філософів та ін.), які виникають в ході теоретичного осмислення цієї проблеми. На думку О. Дев'ятової, «цінними для нас є і роздуми самих композиторів (листи, інтерв'ю та інші матеріали), які вільно або мимоволі стосуються проблеми написання музики і частково посвячують читача або свого співрозмовника в таємниці творчої лабораторії» [там само].

Для вивчення творчого процесу композитора важливо досягнення його творчого методу – системи принципів, якими керується музикант при створенні своїх творів. Згідно з визначенням Словника естетики, саме творчий метод визначає «систему принципів, які керують процесом створення мистецького твору» [199]. У зв'язку з цим дане поняття можна застосувати до окремого художника. Однак, творчий метод «виступає також як система принципів, які формують певні напрямки (течії) в мистецтві, художні стилі, оскільки <...> соціально-історична обумовленість мистецтва породжує істотну спільність основних творчих установок великих груп художників однієї епохи і суспільно-економічної формації та історичну спадкоємність цих установок» [там само].

Кожна історико-культурна епоха, згідно М. Михайлову, відрізнялась своїм стилем, що включає певний набір типових для часу музичних прийомів, якими керувалися композитори. У статті «Про деякі психологічні механізми музичного мислення» [110] вищезгаданий автор так характеризує один з головних механізмів творчого процесу композитора: «У максимально короткому загальному формулюванні музичне мислення можна визначити як мислення музично-образними уявленнями, засвоєними пам'яттю за допомогою музично-інтонаційного слухового досвіду, результату повторних музичних сприйняття» [110, с. 17]. З цього приводу В. Москаленко в «Лекціях з музичної інтерпретації» [114] зауважує, що для музичного

мислення важливий *весь інтонаційний досвід* індивідуума, а не тільки той досвід, який виражений мовою музики.

Таким чином, звуковий світ творів композитора визначається його інтонаційним досвідом. Згідно Б. Асаф'єву, «думка, інтонація, форми музики – все в постійному зв'язку: думка, щоб стати звуково вираженою, стає інтонацією, інтонується» [10, с.211]. У його відомій книзі «Музична форма як процес» [10] ми знаходимо, що інтонація, що є «емоційно-смысловим тонусом звуків, вимовлених людиною, відчувається і в слові, і в музичному звуці, бо інтонація, насамперед, – якість осмисленої вимови» [10, с.259]. Подібну думку висловлює Є. Назайкінський, кажучи про сучасне розуміння специфіки музичного мистецтва: «Музика набагато сильніше, ніж інші мистецтва, спирається на відносини, а не на об'єкти відносин. В мелодії для композитора важливі не стільки самі звуки, скільки інтервали-інтонації» [119, с. 10].

Наведемо класифікацію етапів творчого процесу композитора, дану М. Арановським у статті «Досвід побудови моделі творчого процесу композитора» [8]: «1. Позамузичний змістовний стимул. 2. Включення системи музичного інтелекту і систем, які його породжують. 3. Створення евристичної моделі. 4. Реалізація евристичної моделі»; під «музичним інтелектом» дослідник розумів «специфічну систему розумових здібностей людини, призначену для здійснення психологічної творчої діяльності (музичного мислення)» [8, с. 129].

О. Дев'ятова висловлює думку, що класифікація, запропонована М. Арановським, в цілому вірна, але «вона враховує насамперед раціональну організацію творчого процесу, в той час як суттєвою, як вже зазначалося, є також і частка несвідомого, особливо на початковому етапі створення нового твору. Велике значення при цьому має творчий задум, який і є головним стимулом у розвитку творчого процесу композитора» [61, с. 72]

О. Дев'ятова також зіставляє в своєму дослідженні класифікацію М. Арановського з позицією А. Шнітке, який вважав, що «коли ми говоримо

про композиторський задум, ми повинні чітко уявляти собі, що він має дуже складну структуру і його неможливо звести не тільки до чисто технологічного аспекту (це само собою зрозуміло), але також і до однієї лише раціональної концепції загальнополітичного, філософського порядку» [74, с. 55]. А. Шнітке підкреслював роль функціонування в творчому процесі «неконтрольованої свідомістю області», яка «є тією головною внутрішньою силою, яка змушує автора приступити до роботи і усвідомити задум, захищати його, сформулювати для себе, в загальних обрисах знайти технологію, яка дозволяє йому цей задум виконати – записати нотами на папері, тобто реалізувати» [там само]. Як вважав А. Шнітке, «цей вихідний підсвідомий задум є тією емоційною хвилею, тим стрижнем, який і породжує твір і без якого він з'явитися не може» [74, с. 56].

У дослідженні О. Дев'ятової творчий процес композитора розглядається всебічно: на підставі аналізу філософсько-естетичних, психологічних, культурологічних та музикознавчих праць ХХ і початку ХХІ ст. Особливу важливість в процесі створення музики має техніка та володіння композитором основами свого ремесла – так званого «композиторського письма» в процесі написання музики. Автор нагадує, що поняття «композиторське письмо» безпосередньо «пов'язане з поняттям музичної мови, яке включає в себе всю систему виразних засобів (інтонаційно-ладова система, закріплена в мелодиці, гармонії, поліфонії; метроритм; темп; тембрально-акустичні прийоми; весь спектр динамічних відтінків)» [61, с. 73].

Творчість композиторів значно збагатилася в ХХ столітті, завдяки чому з'явилися такі нові напрямки в музичному мистецтві, як неокласицизм, неофольклоризм та ін. Так, наприклад, величезну роль зіграв фольклор, «який заново осмислювався композиторською свідомістю і впливав на формування і реалізацію багатьох задумів у творчості композиторів» [61, с. 78]. Неофольклоризм розкрив нові «найбагатші можливості роботи композитора з фольклором різних народів і національних культур» [там

само]. Народження неокласицизму багато в чому, на думку О. Дев'ятової, було обумовлене інтересом багатьох музикантів до культури «різних епох і стилів (Античність, Середньовіччя, Ренесанс, бароко, романтизм)» [там само].

Однак, наскільки б не відбувалося розширення «інтонаційно-слухового діапазону композитора в процесі створення нового твору» [61, с. 79], закони музичного професіоналізму залишалися непорушною константою. Закономірності музичного професіоналізму, що передбачають «вільне володіння всіма різноманітними видами техніки, виробленими в ту чи іншу культурно-історичну епоху» [61, с. 80], на думку О. Дев'ятової, є «обов'язковою умовою буття композитора і в ХХІ столітті, зумовлюючи як сам творчий процес, так і його художній результат» [там само].

Дослідниця переконана, що кожен композитор «відповідно до власного “чуття” світу обирає в процесі створення музики ті прийоми і методи, які відповідають його внутрішній органіці і загальному музичному задуму, але вільне володіння всім спектром виразних засобів, накопичених в історії світової музичної культури, а також в ХХ столітті, зробить сьогодні його звукову палітру більш цікавою, багатогою, самобутньою і дозволить відкрити щось нове» [там само].

Непереборне бажання «проникнути в заповідні схованки творчого мислення» композиторів [7, с. 60] і сьогодні спонукає музикознавців і композиторів звертатися до даних питань. Одним з останніх досліджень назовемо дисертацію Д. Малого «Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть» [104] (2018). Дослідник визначає музичне мислення як «багаторівневий процес, механізми якого беруть участь в оперуванні одиницями та компонентами музичної мови/мовлення, що пов'язані та взаємодіють одне з одним. Кожен рівень диференційований згідно з їх векторною спрямованістю на «горизонталь» і «вертикаль». <...> Сполучення цих векторів утворює якісно новий рівень організації музичного змісту – глибину (фактура, просторовість, тембр)» [104, с. 2-3].

Дослідженням звуку як першооснови музичного мистецтва мислителі займалися протягом декількох століть. І оскільки в основі музики лежить звук, то композитор, перш за все, має справу зі звуковою матерією, творячи і утворюючи з неї свій власний звуковий світ. Причому цей вислів став досить часто вживатися музикознавцями.

Так, наприклад Є. Назайкинський в книзі «Звуковий світ музики» [119] вважає головною метою музики художню осмисленість звуків, їх смислове значення, взаємозв'язок музичних і мовних звуків. Він називає звуки, звучності і їх комплекси матерією музичного мистецтва [119, с. 10]. Вчений зауважує, що музика «вбирає в себе весь чутний світ, осмисленість, змістовність музичних звуків відображує і розвиває інформаційні якості природних і штучних позамузичних звуків» [119, с. 11]. Вважаючи звуковим світом музики саму музику як таку, дослідник докладно розглядає значення понять *звук, тон, нота*.

Однак, в книзі Є. Назайкинського поняття звуку повністю відповідає тій найвічній практиці, згідно з якою «все, що не сприймається вухом, звуком не є» (підкреслено мною – Сун Тянь) [119, с. 17]. Таким чином, Є. Назайкинський обмежує світ звуків, «оточуючих музику і використовуваних в ній, тим психофізіологічним простором, який вміщується між больовим порогом і порогом чутності, між звуками субконтроктави і початку сьомої октави, де розташовані останні ще чутні нами обертони» [119, с. 18].

Серед механізмів, що забезпечують звуковому шару музики власну смислову функцію, Є. Назайкинський називає механізми формування, закріплення, зберігання та відтворення (актуалізації) звукової семантики, які «охоплюють як індивідуальний, особистий життєвий опит людини, формуючи (“в онтогенезі”) змістовний словник найрізноманітніших звукових асоціацій, так і соціальний, історичний опит, що нормує, і складається “в філогенезі” та передається в тих чи інших формах і дозах кожному члену суспільства, але, крім того, також і біологічний досвід всього живого» [119, с.

160]. Ще одним механізмом вчений називає системи пам'яті, до яких відноситься загальнохудожня, культурна пам'ять, наприклад, ампула голосів, семантика інструментів і т.ін.

Роблячи короткий екскурс по історії європейської музики, Є. Назайкинський зазначає, що вже до XVII століття в європейській традиції склалася «триєдність фактури, синтаксису і композиції» [119, с. 162], де фактура відображала художньо доцільну організацію, синтаксис – упорядковуючу музичну інтонацію, композиція оперувала розділами форми, темами і тональностями. У XX столітті акценти змістилися до двох сторін вищеназваної тріади – «до матерії, що звучить і композиції» [119, с.163], при цьому «колористичність звучання і композиційна логіка, що охоплює твір від великих його розділів до найдрібніших елементів, так чи інакше взаємодіють з інтонацією, але нерідко відсувають її на задній план» [там само].

А. Яснев в статті «Музичний звук як феномен і композиторська практика XX ст.» [207] підкреслює, що «в музичному мистецтві XX ст. очевидно прагнення до "реабілітації" звуку, який мислиться відтепер не тільки як матеріал, але і як феномен, здатний вмщати безліч смислів. Незважаючи на відмінність художніх принципів, загальним для багатьох сучасних музикантів стало філософське розуміння звуку» [207].

Вчений аналізує і зіставляє трактування звуку композиторами різних історичних і національних традицій. Так, наприклад, якщо в європейській музиці звук довгий час розумівся «як елемент музичної тканини, матеріал для втілення художніх образів» [207], то в східній культурі «кожен звук є не єдиний тон, а поєднання багатьох тонів, коли джерело звуку коливається не тільки цілком, але одночасно і по частинах; в результаті таких одночасних коливань виникає звук складного складу» [207]. У китайській музичній традиції величезне значення має філософське трактування звуку як частини природи, звук сприймається в «синкретичній єдності шуму і тону» [207].

Цікаво відзначити, що в XX столітті в світовому музичному мистецтві спостерігається інтерес до стародавніх східних культур. Так, наприклад,

композитор В. Мартинов в книзі «Кінець часу композиторів» написав: «Ієрогліф або буква, що позначають звук, позначають не тільки конкретну фізичну даність, але даність метафізичну і сакральну» [106, с. 161]. Як ми можемо переконатися, спостерігаючи сьогодні тенденції сучасної композиторської творчості, у багатьох музичних творах звук представлений в його «синкретичній єдності фізичного і метафізичного, що сприяє виникненню нових видів техніки, відкриттю інших тембрів і тембрових мікстів; змінюється, а іноді і взагалі зникає лінійна нотація» [207].

У роботах багатьох дослідників проводиться думка про те, що «художня творчість в області музичного звуку» [16, с. 99] стала одним з головних напрямків в галузі музичної композиції. Наприклад, в статті Т. Батагової «Про деякі естетичні аспекти виконання вітчизняної вокальної музики авангарду-II» [16] ми можемо прочитати, що сучасні композитори «заново творять *власні музичні світи* (виділено мною – Сун Тянь), наповнюючи їх новітніми смислами, звучанням, формами» [16, с. 99]. У зв'язку з цим дослідниця підкреслює, що «виконавська практика видатних музикантів, що інтерпретують нові твори, носить активний співтворчий характер. У виконавстві креативно мислячих музикантів відображаються основні художньо-естетичні принципи композиторів і епохи, трактування стають еталонними» [16, с. 103].

Стаття «Звуковий світ фортепіанних творів Олексини Луї» [12] Бай Е присвячена творчості китайського композитора, яка народилася в Канаді. Характеризуючи звуковий світ фортепіанної музики композитора, автор переконаний, що, «без сумніву, з кожним роком музикант Луї поповнює фонд сучасної фортепіанної літератури Канади, і розуміння музичної мови композитора, її задумів, композиційного процесу, особливостей виконання можуть піаністам допомогти проникнути в суть її музичного світу і принести практичну користь» [12, с. 108]. Таким чином, можна констатувати, що сучасні дослідники пов'язують поняття «звуковий світ» з унікальним музичним стилем композитора.

Н. Петрусьова в статті «До теорії формульної композиції: мантра К. Штокхаузена» [128] пише, що такі сучасні композитори, як К. Штокхаузен, Е. Денисов та ін. часто підкреслювали, що їх новації спрямовані на пошуки «унікального і неповторного звукового світу» [128, с. 209].

С. Утегалієва в фундаментальному дослідженні музичних традицій тюркських народів стверджує, що у всьому світі спостерігається неослабний інтерес до феномену звуку. При цьому дослідниця називає даний феномен *звуковим світом – оригінальною звуковою системою*, трактуючи його ширше вищезгаданого феномену звуку [172], звертаючи увагу на наукові вишукування в області музичної психології, акустики, психоакустики, комп'ютерного аналізу та ін.

Н. Щербакова в дисертації «Новий звуковий світ у вітчизняному музичному мистецтві другої половини ХХ століття» [197] стверджує, що «наслідки радикальних змін музичного мистецтва доки що не повністю усвідомлюються. Змінилася не просто техніка, як система виразних засобів, не просто незоро розширився діапазон образних, жанрових і інших можливостей музики. Поступово змінилася сама її естетика, сутність, уявлення про те, що є музика взагалі» [197].

На думку дослідниці, розширення звукових явищ, збільшення набору нових звучань і виконавських прийомів дозволили виявити «основні напрямки розвитку засобів фіксації: а) впровадження нетрадиційних символів (геометричних, піктографічних) в усталену нотацію; б) створення нової системи, що підкоряється якомусь одному композиторському принципу (алеаторному, сонорному та ін.)» [197].

В роботі також вказуються напрямки, за якими відбувається пошук нових засобів виразності: «а) поєднання різнорідних стильових елементів стає основним методом реалізації множинності в єдності; б) побудова мови поза опорою на традиції музичної культури веде до формування нової

музичної реальності» [197]. Автор зазначає, що наслідки радикальних змін музичного мистецтва «поки ще не повністю усвідомлюються» [197].

Спробуємо розібратися, що мається на увазі під виразом «звуковий світ», який відображує твори композитора. Ключовим у цьому словосполученні є слово «світ» (рос.«мир»). В загальноприйнятому значенні в російській мові (і в певному сенсі в українській також) цим словом позначаються два різних поняття: а) спокій, гармонія, благополуччя; і б) суспільство людей, характер цього суспільства; в деяких випадках може виникнути ускладнення в розумінні, яке з них мається на увазі. Разом з тим, і в тому, і в іншому первинному сенсі слова «мир» – спокій, благополуччя. В деяких контекстах воно може трактуватися розширено: земля, всесвіт (космос), все творіння. раніше в російській мові було два слова «мир». Одне писалося через «і» («міръ») і означало: всесвіт, суспільство, все людське. Інше – як сучасне і означало тільки спокій, гармонію [147].

В українській мові «світ» – це цілісна система, єдність природи, суспільства і сутнісних сил людини, що увібрала в себе уявлення про граничність для людини основи суцього. Світ є реальність, виділена і поєднана в цілісність певним сенсом. Реальність розгорнених людських сенсів постає як культура [147].

У китайській мові слово «світ» (和平) [хе'пін] означає стан рівноваги – поза військовими діями або будь-якими проявами, а також використовується для позначення станів людей, протилежних збудженню; або, навпаки, мовчання людей. Слово зазвичай інтерпретується як відсутність агресивного прояву. Воно спрямоване на вирішення конфліктів, збалансовані міжособистісні або міжнародні відносини [242].

Далі для визначення поняття *звукового світу* в композиторській творчості розглянемо, що являє собою *музичний звук*, наявність якого в

музичному творі є обов'язковою<sup>2</sup>. Відповідно до більшості довідкових джерел, «звук музичний» (від давньо-грецької φθόγγος, латинської vox, sonus, німецької *Ton*, англійської *musical tone, musical pitch*) в спеціальному значенні – це звук певної висоти, що використовується як матеріал для створення музичних творів, в широкому сенсі – «використовувані в музичній практиці звуки» [71].

**Таким чином, звуковий світ в композиторській творчості – це цілісна система, яка охоплює всі засоби виразності та образних станів. У широкому сенсі воно наближене за змістом до категорії індивідуального стилю композитора і скероване в більшій мірі на специфіку тембрової колористичності мислення національного світовідчуття.**

Поняття звукового світу стосовно фортепіанної музики має ряд близьких за значенням дефініцій, що активно застосовуються дослідниками. Так, «образ інструменту, що звучить» (А. Копленд) трактується як «слухове уявлення, що виникає в свідомості виконавця або композитора; уявна картина точної "природи" звуків, які будуть викликані їм до життя» [83, с. 52], «звуковий світ рояля» (К. Мартінсен) – як прояв звукотворчої волі композитора або виконавця [105], «образ фортепіано, що звучить» (Л. Гаккель) – як «звуковий матеріал музики» [45, с. 6] інструмент диференціації трактування фортепіано («ілюзорно-педальне», «колористичне», «барвисте» або «тембральне»), «звуковий образ фортепіано» (І. Сухленко) – як «своєрідний стильовий ракурс комплексного сприйняття виразних можливостей музичного інструменту: тембральних, динамічних, реєстрових характеристик і пов'язаної з ними художньої семантики» [164, с.232].

На думку Н. Рябухи, до появи подібних визначень призводить сам інструмент: його «різноманітність тембрових, артикуляційних і фактурних рішень, що визначають виразні і образотворчі можливості» [143, с. 114].

<sup>2</sup> В даному випадку ми не маємо на увазі такі «крайнощі», що застосовуються Дж.Кейджером в п'єсі «4'33''».

Дослідниця вважає, що в музикознавстві розкриття поняття «звукообраз» пов'язане з «осмисленням його як музично-виконавської категорії. <...> міркування про звукообраз викладені у взаємозв'язку з процесами оновлення художньо-стильової парадигми, що впливає на формування принципів фактурного формоутворення і уявлень про звукову природу і трактування інструменту» [там само]. У зв'язку з цим Н. Рябуха вважає «виявлення індивідуального трактування інструменту, що відбиває технологію і методи оновлення його звукового вигляду» [там само], актуальним завданням сучасного музикознавства.

Звуковий образ інструменту може розглядатися і з позиції композиторської творчості як відображення власного звукового світу художника: «авторський відбір акустичного матеріалу обумовлює сонорно-колористичні характеристики твору <...> процес організації впливає на фактурні і композиційно-драматургічні особливості» [197].

Композитори часто створюють такі твори, які відображають їх внутрішній стан. Л. Шаповалова в монографії «Рефлексивний художник» [189] називає таке творіння «творчим еквівалентом духовного світу його творця, а значить створені ним образи (герої, теми і т.п.) здатні відділятися від свого творця і знайти своє самостійне життя» [189, с. 79]. В результаті такої діяльності з'являються твори «особливого типу музичної семантики, спрямовані на розкриття образу людини, в якому відображена вся повнота душевно-духовного життя» [189, с. 89].

У структурі звукового світу композиторської творчості рефлексія – це «інтонаційна форма психічної єдності образу автора (“Я-Образ”) і ліричного суб'єкта музики. У виконавському процесі відбувається аналогічне злиття двох особистісно-психологічних структур – виконавця як співавтора і реципієнта – в єдине герменевтичне коло» [189, с. 81].

Подібну проблему розглядає К. Чепеленко в статті «Композитор у просторі автокомунікації» [187], стверджуючи, що «внутрішньо-особистісна комунікація, спілкування з собою, розгортається у внутрішній реальності, в

просторі індивідуальної свідомості і пам'яті» [187, С. 117 ] . Таким чином, дослідниця, по суті розглядає *рефлексію* (за Л. Шаповаловою), називаючи її *авто-комунікативною активністю композитора* [там само].

К. Чепеленко визначає автокомунікацію як «рід монологічного спілкування, самоспілкування, персоніфікованим учасником якого є *Я-співрозмовник*» [там само]. Автор визначає також типи автокомунікативних стратегій: «< ... > стратегія, яка розгортається з інформаційного приводу, що виходить від самого комуніканта, стратегія, ініційована повідомленням ззовні» [там само].

Дану ідею К. Чепеленко продовжує в своїй докторській дисертації «Автор в контексті простору мистецтва: на прикладі творчих стратегій сучасних вітчизняних композиторів» [186]. Дослідниця пропонує кілька авторських визначень. Перше з них – *простір мистецтва*, який «є багатооб'єктним, складноструктурованим, насиченим різнокоординатними зв'язками світопорядок мистецтва, що історично сформувався, який регламентує буття мистецтва, константами якого є автор, художній твір, виконавець, критик, публіка, науки про мистецтво, і, так само, компоненти, відповідальні за репрезентацію мистецтва, музичні інструменти і технічні засоби» [186, с. 10 ] .

Наступна дефініція пов'язана з поняттям *творчі стратегії*. Похідним поняттям в дослідженні стали авторські стратегії – «діяльнісна субстанція творчої особистості, що виражає прагнення автора до здійснення художніх інтенцій на основі самоактуалізації в Я-просторі творчості і самопрезентації в *просторі мистецтва*» [186, с. 11]. На основі просторових опозицій *зовнішне* – *внутрішнє* автор дисертації визначає два модулю авторських стратегій: автореферентний (звернений усередину Я-простору композитора) і інореферентний (звернений зовні) [там само], обґрунтовуючи їх єдність в контексті творчості. Двоспрямований характер авторських стратегій дослідниця пояснює тим, що, з одного боку, «вони мотивовані на реалізацію внутрішньої програми творчої особистості – програми самоактуалізації, а з

іншого – звернені назовні, апелюють до реципієнта, як реального, так і потенційного, відкриті зовнішньому світу» [186, с. 42].

К. Чепеленко стверджує, що панорама стратегій автопрезентації «охоплює автобіографічні реверсивні стратегії, ігрові стратегії, жанрові стратегії, стильові стратегії, автосемантичні стратегії, словотворчі стратегії» [186, с. 13]. Зміст авторських стратегій, розгорнутих в *просторі мистецтва*, визначає діяльність автора, що виражає його художньо-естетичний світогляд. Простір мистецтва, простір соціокультурного світу, на думку автора, виступає «контекстом здійснення творчих намірів композитора-творця за допомогою авторських стратегій самовираження – самоінтерпретації, які репрезентують внутрішню інтенцію творчості, і стратегій зовнішньо-орієнтованих стратегій, що належать до сфери художньої комунікації» [186, с. 42].

При порівнянні концепцій Л. Шаповалової і К. Чепеленко можна помітити деякі відмінності. Так, модель рефлексивних відносин «Я – Я» визначається Л. Шаповаловою як «установка художника на пізнання себе і світу крізь призму власної свідомості – *Я-образу*» [189, с. 86]. У цій формулі самоспілкування («Я – Я») висування особистого займенника *Я* займає провідну позицію в структурі ліричного образу і тим самим підсилює в музиці внутрішню суб'єктивність висловлювання [189, с. 102]. Концепція автокомунікації, визначена К. Чепеленко як «рід самоспілкування, персоніфікованим учасником якого є *Я – співрозмовник*» [там само] розглядає діалектичний процес *внутрішнього-зовнішнього*.

Діяльність композитора в системі художньої комунікації, спрямована на спілкування з іншими людьми (відповідно моделі рефлексивних відносин «Я – Інший»), є ще однією гранню творчого процесу створення музики. Згідно з концепцією Л. Шаповалової, позиція «Я – не - Я» демонструє представлення суб'єкта іншій свідомості. З цього приводу Л. Шаповалова пояснює, що «уподібнення двох суб'єктів одному ліричному “Я-образу” означає, що автор користується прийомом двійництва: двійники, будучи

різними (іноді полярними) по особистісному влаштуванню, тим не менш, не можуть існувати без свого антиподу. Такі герої-двійники є привід автору сказати про себе за допомогою іншого» [189, с. 102].

Ще одну форму художньої комунікації в композиторській творчості розглядає Н. Фоміна в дисертації «Прагматика присвяти в творчості Сергія Прокоф'єва» [177]. Дослідниця стверджує, що «наукова інтерпретація авторської присвяти як важливої частини “заголовкового комплексу” , < ... > створює попередні умови для сприйняття художнього твору» [177, с.1]. Присвята як форма комунікації представляє рефлексійну модель «Я – Інший», це – своєрідне поле комунікації між тим, хто присвячує твір, и тим, кому він присвячується». Вивчення феномену авторського присвячення, на думку авторки, дозволяє «реконструювати конкретну комунікативну ситуацію, взаємини автора і “адресата” музики, яка набуває завдяки присвяченню значення приватного “музичного послання”» [177, с. 2].

Згідно з концепцією Н. Фоміної, «аналіз музичного тексту крізь призму прагматики присвяти дозволяє змодельовати позицію автора, який у процесі створення музичного тексту враховує індивідуальні можливості його прочитання обраною особою.... Факт присвяти авторського твору – не просто біографічна деталь, а закладений у письмовий текст формат рецепції твору, який вимагає пояснення та інтерпретації. Врахування прагматики присвяти у вивченні музичного тексту робить його відкритим у просторі як людської долі митця, так і художньої традиції» [там само]. Таким чином, завдяки вивченню авторських присвят ми можемо виявити коло спілкування композитора, характер комунікації автора зі своїми «адресатами», а також особистостей, які значно вплинули на його творчість.

Важливість дослідження процесів художньої творчості підтверджує С. Лисенко в статті «Особливості втілення композиторського задуму в музичний текст в творчому процесі М. Мусоргського» [96]. Автор вважає актуальною проблемою вивчення процесу «втілення (“перекладу”) композиторського задуму в музичний текст, що є одним з основних стадій

цілісного творчого процесу» [96]. С. Лисенко виявляє такі форми художньої свідомості композитора: 1. задум (майбутній текст), 2. текст як реалізований результат творчості художника, 3. сприйняття створеного тексту, що передбачається автором під час творення. Іноді ці форми проявляються одночасно, утворюючи «евристичну модель» (М. Арановський ) музичного твору, синкретичний прообраз (С. Вайман) майбутнього художнього цілого та ін.

Дослідниця підкреслює, що «аналіз висловлювань та самоспостережень творців, їх епістолярної спадщини, різних нотних матеріалів, чернеток, ескізів, а часом і численних редакцій одного твору показує, що багато композиторів залишаються незадоволеними отриманим художнім результатом, усвідомлюють значні втрати при “перекладі” цілісного прообразу, якоїсь ідеальної моделі майбутнього твору, що склалася в художній свідомості автора на етапі задуму, в музичний текст» [96].

Так, при зверненні композиторів до синтетичних музичних жанрів, в процесі втілення авторського задуму в нотний текст відбувається суттєва зміна «одного з компонентів синтетичного цілого, значного коректування первісного задуму, породження нових смислових варіантів при “перекладі” поетичного/ літературного тексту в музичний жанр» [96]. Дане питання, на думку дослідниці, заслуговує серйозного вивчення.

Для вирішення означеної проблеми в статті залучається комплексна методологія, що лежить на стику різних наукових підходів. Поділяючи наукову позицію тих дослідників, які трактують музичне прочитання літературного (поетичного) першоджерела як результат композиторської інтерпретації (М. Арановський), С. Лисенко визначає основне завдання статті як поглиблення «уявлень про інтерпретаторську суть композиторської творчості на етапі втілення задуму в текст» [96].

Композиторська інтерпретація розуміється автором статті «в рамках герменевтичної традиції як особлива діяльність, заснована на осмисленні власних переживань, оцінок, почуттів, викликаних “предметним втіленням”

(Г. Богін) засобів вербального тексту і їх “перевиразом” мовними засобами музичного мистецтва» [96]. На думку С. Лисенко, герменевтичний підхід дозволить розглянути музичне втілення поетичного тексту як його новий смисловий варіант, який реалізує актуальні для композитора смислові інтенції вербального першоджерела, як синтез смисловідтворення і смислопородження, «даного» і «створеного» (М. Бахтін). У свою чергу, «синергетичний підхід необхідний для дослідження художнього процесу композитора з метою об'єктивації спостережень за динамікою смислопородження, аналізу прямих (задум визначає формування тексту) і зворотних (текст коригує задум) впливів» [там само].

Синергетичний підхід, як стверджує дослідниця, дозволяє аналізувати процес народження нових смислових варіантів вихідного тексту, який розуміється як зміщення його семантичної рівноваги, що дає переакцентацію смислової структури тексту, що інтерпретується в творчому процесі композитора [там само].

На думку А. Волкова, мета композитора «не може бути зведена до якого б то не було єдиного варіанту, а усвідомлюється як спектр можливостей, задається тільки у вигляді зони пошуку, що тягне за собою усвідомлення неповноти будь-якого з реалізованих авторських рішень» [41, с. 50]. Відзначимо, що відомі факти, коли композитори залишалися незадоволені своїм твором і через деякий час починають його змінювати. Так, І. Лапшин в книзі «Художня творчість» [89] згадує висловлювання Н. Римського-Корсакова про його творчий процес, який здійснюється зворотним порядком: від «теми цілком до загальної композиції і своєрідності деталей» [89, с. 134].

Втілення подібної цілісності композиції, на думку С. Лисенко, вимагає «особливих художніх прийомів, пошуку точних (яскравих, нерідко новаторських) засобів виразності, що дозволяють зберегти в глибинних рівнях музичного тексту ознаки ідеальної моделі твору, його дотекстового цілого» [96]. Одним з найбільш об'єктивних методів аналізу процесу такого

«перекладу», пошуку засобів втілення, дослідниця називає вивчення чернеток, рукописів, автографів композитора. Вивчаючи їх, часто «створюється враження, що композитор знає, чого хоче домогтися, і лише шукає адекватну форму, найбільш точні музично-виражальні засоби» [96].

С. Вайман в статті «Діалектика творчого процесу» [29] висловив думку, що «чернетку (як психологічний і естетичний феномен) можна розглядати як проміжну ланку між первинним синкретичним образом і лінійним текстом» [29, с. 18]. Таким чином, на думку дослідників, чернетка несе в собі риси не тільки майбутнього тексту (як його частіше і розглядають), але і синкретичного образу («цілого раніше частин»), будучи частиною цілісного проекту. А. Волков вважає, що при вивченні чернеток можна вивчати проблеми зворотного впливу тексту на задум.

О. Вязкова в статті «До питання про типологію творчих процесів» [] визначає подібну форму взаємодії тексту і авторського задуму як особливий тип творчого процесу композитора, який отримав визначення «саморозвиток ідеї» [44, с. 172]. Художня структура твору, і музичного в тому числі, на думку С. Ваймана, «самодостатня, автономна, саморегулюється, поводить себе на зразок живої істоти, в згоді з власними законами, часом опираючись авторському диктату» [29, с. 9].

Подібну ідею висуває С. Лисенко, стверджуючи, що не «тільки задум впливає на текст, але й *текст коригує (формує) задум* (виділено мною – Сун Тянь)» [96]. Вона наводить приклади, коли композитори підтверджували зміни уявлень про характер їх взаємодії з текстом. Даний підхід, на думку автора, обумовлює осмислення музичного тексту як «живого організму, який існує за своїми законами, здатний до саморозвитку, що дозволяє нам визнати перспективність залучення синергетичного підходу до вивчення творчого процесу композитора» [96]. Дослідниця робить важливий висновок про деякі особливості творчого процесу композиторів, обумовлених «прагненням до досконалості, повноти втілення прообразу в текст, незадоволеністю результатом» [96].

У деяких випадках прагнення «реалізувати нереалізоване» (С. Лисенко) в уже створених творах «спонукає композиторів звертатися до створення нових проєктів. Синергетичний підхід дозволяє також виявляти «сліди» нереалізованих, відкинутих на етапі творення попередніх творів, смислових мотивів, “недовтілених смислових можливостей тексту” (Є. Синцов)» [96].

Різні форми комунікації і різноманіття втілення ідей у творчому процесі створення художнього твору спонукають нас звернутися до області психології. Так, К. Юнг в лекціях по «Аналітичній психології (Тавістокські лекції)» [202] так описує процес творчості: «Візьмемо, наприклад, будь-якого поета чи драматурга. Останній має здатність драматизувати і персоніфікувати свої ментальні змісти. Коли він створює персонаж на сцені або в поетичному творі (драма, новела), то думає, що цей персонаж – просто продукт його уяви. Насправді ж персонаж в деякому сенсі зробив сам себе. Автор буде заперечувати, що ці персонажі мають психологічне значення, але фактично, як нам відомо, вони-таки їх мають. Тому можна “прочитати” авторський розум, коли вивчаєш персонажі, які він творить» [202, с. 165]. При цьому, на думку Лю І, «під час виконання музичного твору через відтворення персоніфікованого “авторського персонажа” відбувається процес його “зрощування” з особистістю виконавця» [98, с. 59].

Згідно з даними сучасної Вікіпедії, «психологічно в основі персоніфікації лежить механізм проєкції, який в соціології описується як прагнення індивіда перекласти на когось вину за події або ситуації, що викликають фрустрацію» [126]. Механізм проєкції лежить в основі персоніфікації («одухотворення») предметів і сил природи, в «олюдненні» тварин. Так, наприклад, С. Головін вважає, що такі словосполучення, як «спокійне море», «тривожне море», «буря розлютилась», «віддана собака», «незалежна кішка», «нешчасний кінь» є результатом приписування зовнішнім об'єктам своєї власної реакції на них (*Словник практичного психолога*) [151].

Оскільки поняття персоніфікації та проекції є дуже близькими, відтворення різних моделей персоніфікації («Я – Я», «Я – Інший», «Я – Світ») спонукає нас звернутися до розгляду дефініції *проекції*, яке є вкрай необхідним для вивчення деяких особливостей творчого процесу композитора. «Велика психологічна енциклопедія» [132] дає таке тлумачення: проекція (від лат. *Projectio* – викидання вперед) – процес і результат осягнення і породження значень, що полягає в усвідомленому або несвідомому перенесенні суб'єктом власних властивостей, станів на зовнішні об'єкти; здійснюється під впливом домінуючих потреб, смислів і цінностей суб'єкта. [132].

Згідно з відомостями «Короткого психологічного словника» [133], проекція позначає процес і результат осягнення і породження значень, що полягає в усвідомленому або несвідомому перенесенні суб'єктом власних властивостей або станів на зовнішні об'єкти. Відомо, що даний механізм вперше був описаний З. Фрейдом в 1911 році як приписування власних – зазвичай витіснених – спонукань і почуттів іншим людям. Визначення особливостей особистості за її проекціями використовується в проектному методі. Упередженість відображення світу, що обумовлюється проекцією, може мати і захисний, патологічний, і творчий, конструктивний характер. У психології розрізняють кілька видів проекції: проекція класична, або захисна; проекція атрибутивна; проекція аутистична [133].

З. Ю. Головін стверджує, що під проекцією нерідко розуміється не тільки засіб захисту психологічного, але і обумовленість процесів сприйняття слідами пам'яті всіх минулих сприймань. Проекція – це загальний психологічний механізм, за допомогою якого суб'єктивний зміст переносяться на об'єкт. Суб'єкт, опинившись в деякій ситуації, в сприйнятті перетворює її згідно зі своєю індивідуальністю – наприклад, інтерпретує малюнок відповідно своїм особистісним особливостям або сприймає звукообраз [151].

Однак, абстрагуючись від даних психоаналізу, відзначимо, що художня творчість також вимагає якихось припущень і проєкцій. Так, в «Енциклопедії практичної психології» [134] вказується, що письменник часто буквально проєктує себе в своїх героїв, стає ними в той час, коли він про них пише. Але, на відміну від невротика, який проєктує себе на інших, він при цьому не втрачає уявлень про самого себе. Він знає, де кінчається він сам і починаються його герої, хоча б навіть в процесі самої творчості він і втрачав почуття межі і ставав кимось іншим. Коли проєктор говорить «воно» або «вони», він, як правило, має на увазі «я». Таким чином, в проєкції ми зрушуємо кордон між собою і рештою світу трохи «на свою користь», що дає нам можливість знімати з себе відповідальність, заперечуючи приналежність себе до тих аспектів особистості, з якими нам важко примиритися [134].

Абсолютно очевидно, що вивчення творчого процесу композитора крізь призму поняття *проєкції* відкриває нові горизонти. ***Проєкція – механізм відображення дійсності, художнє бачення світу за допомогою моделювання власного сприйняття.*** Звідси випливає, що рефлексивна модель «Я - Я» автобіографічного переживання стає проєкцією зовнішнього світу на художника. Найбільш яскраво механізм проєкції розкривається в рефлексивній моделі «Я – Інший», де автор проєктує власні властивості, стани на зовнішні об'єкти. Цими об'єктами можуть бути «адресати» присвят, перші виконавці його творів, близьке оточення композитора.

Через проєкції (Інших) ми можемо знайти ті спільні або протилежні особливості особистості, які забезпечать розуміння звукового світу творів композитора. Але іноді і сам продукт творчості композитора, створений ним текст, може стати власною проєкцією автора. Таку дію ми будемо називати ***композиторської проєкцією***. Вищезгаданий феномен найяскравішим чином проявляється в жанрі автотранскрипції. ***Таким чином, ми можемо спостерігати механізм пізнання себе через своє оточення і власну творчість.***

Останнім часом поняття проєкції стали задіяні в музикознавчих дослідженнях. Наприклад, один з розділів наукового періодичного видання «Аспекти історичного музикознавства» [165] називається «*Мистецтво Бароко у виконавських проєкціях*». В даному контексті особливий інтерес викликає стаття І. Сухленко «Твір композитора у виконавській практиці: тотожність / ідентичність-відкритість-цілісність» [165], яка розглядає проблему проєкцій в виконавській практиці.

Адже в кожному новому прочитанні музичний твір не просто змінюється в окремих нюансах, він про різне «говорить». В цілому, це властиво будь-якому художньому артефакту, але специфіка побутування музичного твору цим не вичерпується. Ще одним суттєвим моментом є те, що і його матеріальна сторона – фактура – не цілком стабільний компонент.

Сукупність названих факторів визначає мету нашого дослідження – уточнення термінологічного апарату, задіяного для характеристики аспектів побутування «твори композитора» (термін В. Москаленко). При цьому об'єктом дослідження є музичне виконавське мистецтво, а предметом – функціонування твору композитора у виконавській практиці.

Для усвідомлення найважливіших структурних констант, які зберігають музичний твір, І. Сухленко пропонує їх осмислення через категорію цілісності, в яку включені:

1. «музичні твори композитора – тотожні собі в якихось матеріальних деталях, ідентичні собі як мінливий, але стабільний феномен, відкриті величезному діапазону змін об'єктивного і суб'єктивного плану»;

2. «нова якість кожного конкретного твору, який виникає, коли твір інтегрується в ієрархічну систему виконавського стилю»;

3. «музичні твори виконавця», під яким розуміється «така якість виконавської актуалізації музичного твору, при якому з'єднання одиничного (композиторського нотного тексту) і загального (деяких традиційних установок трактування творчості композитора в цілому або даного

конкретного твору) дає щось особливе – запам'ятовується своєю оригінальністю виконавського прочитання» [165, с . 178].

Таким чином, можна зробити висновок, що виконавець у процесі актуалізації музичного твору «перетворює» його згідно зі своєю індивідуальністю, відповідно своїй професійній обдарованості, особистісним особливостям. Дане дійство ми будемо називати *виконавською проекцією*.

За думкою Ю. Вахраньова, яку він висловив в книзі «Виконання музики (поетика)», [35] продукт виконавської діяльності неможливо пізнати шляхом аналізу нотного тексту, так як це «приховує його специфіку, підмінюючи сутнісну сторону цього мистецтва зовнішніми обставинами, що здаються обумовлені твором. <...> Функції виконавця не вичерпуються репрезентацією твору. Як будь-яка діяльність пізнання, <...> вона, перш за все, є жива “обличчям до обличчя” діяльність спілкування»[35, с. 48].

Відомо безліч різних висловлювань про роль виконавця в долі музичного твору, створеного композитором. Так, наприклад, Б. Асаф'єв ніколи не називав виконавця співавтором музики. Він говорив про виконавство як про «провідник композиторства в середу слухачів» [9, с. 43]. По суті, всі виконавці протягом творчої діяльності ведуть пошуки єдино вірної музичної істини. Ось деякі судження видатних піаністів різних епох.

А. Рубінштейн визначав значимість виконавця, підкреслюючи, що «відтворення – друге творіння, і той, хто володіє цією здатністю, зуміє представити прекрасним твір посередній, надавши йому відтінки власного винаходу; навіть у творенні великого композитора він знайде ефекти, на які той або забув вказати, чи про які не думав» [141, с. 22].

С. Фейнберг в книзі «Піанізм як мистецтво» пише, що «слово “виконавець” не передає суті художньо-значного і активно-творчого процесу музичної інтерпретації. Чим досконаліша, закінченіша і яскравіша гра артиста, тим більше виходить на перший план його творча особистість. Він не “виконавець” чужої волі» [175, с. 33]. Французька піаністка М. Лонг вважала, що «місія інтерпретатора – не тільки “читання і переклад”

авторського тексту. Щоб відтворити твір великого майстра, повернути йому життя, піаніст повинен певним чином створити його заново. Інтерпретація сама по собі – витвір мистецтва» [цит.по: 84, с.36].

У своїх творчих пошуках виконавець «керується принципом первинності, який представляє умовне моделювання в його мисленні руху думки композитора. Іншими словами, для досягнення творчо ефективного результату в інтерпретації він повинен пройти частину шляху, пройденого раніше композитором даного твору. Зрозуміло, що це ніколи не буде “той самий шлях”» [113, с. 109], – стверджує В. Москаленко. Вчений вважає, що метою музичної інтерпретації є розкриття виражальних можливостей твору.

Для її досягнення виконавець повинен подолати два етапи: «1) розуміння музичного твору; 2) створення його інтерпретаційної версії»[там само]. На першому етапі здійснюється інтерпретаційний аналіз музичного твору, на другому – створюється інтерпретаційна версія. Особливого значення тут набувають слухові уявлення, почуття стилю композитора і його епохи, «“еталонні” слухові уявлення найбільш репертуарних музичних творів» [там само].

У центрі уваги інтерпретатора також знаходиться музична форма, проте, для виконавця вона набуває значення «музичної архітекtonіки – свого роду музичного кристалу, в якому фокусується результат певного “музично-будівельного” процесу як композитора, так і учасників інтерпретаційного процесу»[113, с. 110].

Процеси музичного спілкування між композитором, виконавцем і слухачем знаходять нові концепційні засади у дисертації Л. Опарик «Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання» [Оп] (2007). Дослідниця обґрунтовує думку, що творення музично-сміслової цілісності в процесах розуміння не може здійснюватися без обрання реципієнтом певної комунікативно-інтерпретаційної позиції, котра обумовлює стратегію сприйняття – певну евристичну установку, його

ціннісно-орієнтувальну вибірковість, відтак – впливає на формування стилю музичного сприйняття.

Присутність стилю сприйняття, у свою чергу, вказує на пошуки цілісного смислу, котрий у сприйнятті образів музичних творів часто персоніфікується. Обміркування цих особливостей музично-інтерпретаційної творчості підводить до висновку, що персоніфікація в процесі розуміння музики свідчить про появу іншого суб'єкта, тобто про пробудження діалогічної активності інтерпретатора, усвідомлення ним своєї комунікативно-інтерпретаційної позиції, через яку реалізується один із найважливіших способів існування музичного твору як форми спілкування особистостей.

З метою виокремлення константних і модальних комунікативних параметрів музично-виконавського висловлювання як чинників утворення художньої цілісності інтерпретованого музичного твору увага в дослідженні Л. Опарик фіксується на двох рівнях музичної форми – інтонаційно-звуковому та фабульно-смісловому. У результаті авторка виокремлює такі «специфічно-мовленнєві атрибути музично-виконавського висловлювання, що відповідають поняттям “голос інтонаційного героя виконавського стилю” та “тон музично-виконавського висловлювання”» [123].

Виведення цих понять з метафоричного стану дозволяє з'ясувати, зокрема, що специфіка мовленнєвого виявлення музикантом-інструменталістом власного виконавського „голосу” та увиразнення його через відповідний тон музично-виконавського висловлювання полягає у зв'язку процесу звуковидобування з активізацією співочого апарату виконавця під час гри.

Особливо показово подібне виявлення відбувається у сфері піаністичної творчості, де номінальні в тембровому відношенні дані інструмента дозволяють максимально індивідуалізувати звучання, безпосередньо виявити виконавське „я” саме через фонічне начало. Модальні компоненти музично-виконавського мовлення, на думку Л. Опарик,

«утворюють “ауру музично-виконавського висловлювання”, аналоговою характеристикою якої виступає “тональність музичного спілкування” – виконавська емоційно-аксіологічна організація інтонаційно-мовленнєвого матеріалу в процесі втілення музичного твору» []. Названі поняття виділяються в дослідженні з метою позначити енергетичний ареал музично-виконавського висловлювання в інтонаційній атмосфері музичного спілкування.

Відстоюючи свою творчу самобутність, митець разом з тим прагне завоювати публіку, відтак – гармонізувати зв'язок егоцентричного світу індивідуальної творчості із зовнішнім світом культурних запитів соціуму. Ідея такого зв'язку втілюється в індивідуальній “концепції адресата музичного мовлення”. Самозвіти багатьох композиторів свідчать про те, що творчий процес митця, як правило, включає в себе реалізацію авторської концепції образу адресата-слухача, моделювання якого на рівні композиції передбачає два аспекти: внутрішньо-композиційний – психологічно-сприйняттєвий та зовнішньо-композиційний – соціально-історичний чинники творчого кореспондування» [123].

Л. Опарик вводить в музичну науку «поняття “архетипу музично-виконавського висловлювання”, котре визначається як найбільш узагальнений стилеутворюючий тип музично-виконавського мовлення, що в ситуації музичного спілкування фокусує характер адресованості комунікативно-інтерпретаційної позиції музиканта-виконавця. Відповідно до нього: екстравертний архетип музично-виконавського висловлювання - це такий стилеутворюючий тип музично-виконавського мовлення, який у ситуації музичного спілкування характеризується концептуальною адресованістю комунікативно-інтерпретаційної позиції музиканта-виконавця “назовні” – до слухачької аудиторії; інтровертний архетип музично-виконавського висловлювання – це такий стилеутворюючий тип музично-виконавського мовлення, який у ситуації музичного спілкування характеризується концептуальною адресованістю комунікативно-

інтерпретаційної позиції музиканта-виконавця “вглиб” – до власного виконавського “Я”» [123].

Важливе значення в музикознавстві набула проблема концепту «співтворчості» як «системи об'єктивно існуючих і взаємозалежних параметрів взаємодії композитора» [157, с. 80] і виконавця. Так, Сунь Бо в статті «Параметри співтворчості: виконавський погляд на “Шість романсів на слова А. С. Пушкіна” Г. Свиридова» [157] на прикладі вокальної творчості російського композитора стверджує, що всі параметри співтворчості, хоча і мають універсальне значення, *спроектовані* (виділено мною – Сун Тянь) на життєтворчість композитора. Авторка статті називає співтворчість обов'язковою умовою «розуміння композиторської волі в культурному співтоваристві і творчій практиці ХХІ століття» [157, с. 87].

Серед численних параметрів співтворчості автор виділяє *внутрішні* (ментальні), до яких відносяться феномен авторства, авторська концепція твору, композиторське письмо, цілісність музичного твору, прем'єрне виконання як результат особистого спілкування автора і виконавця, співдружність при формуванні композиторської концепції твору, аура інтонування як «живий» (тобто який звучить) текст [157, с. 80-81].

*Зовнішні* (соціокультурні) параметри, на думку дослідника, на перший погляд, є похідними від внутрішніх. Однак без них «неможлива співпраця виконавця і слухача: це, по суті, заключна ланка комунікації в системі “інтерпретатор – автор”. Зауважимо, що у виконавській практиці можуть виникати суперечності або додаткові < ... > особистісні смисли і нові образно – асоціативні зв'язки як *особливий параметр співтворчості*» [157, с. 81].

Перше виконання твору є особливою формою виконавської проєкції. Відомо, що деякі композитори створюють свої твори, втілюючи в них образ конкретних виконавців. В цьому випадку художньо-технічний комплекс засобів «твори композитора» як би проєктується на можливості його «адресата». У зв'язку з цим цікаво познайомитися з дисертацією О. Пилатюк «Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного

континууму» [129] (2006), яка присвячена детальному розгляду ситуації першого сприйняття зовсім нового твору в сучасному середовищі.

Дослідниця розглядає основні ракурси проблеми першовиконання, як в теоретичному обґрунтуванні, вибудовуючи власну концепцію феномену першовиконання (або прапрем'єри, оскільки цей термін надалі вживатиметься як синонім основного визначення), так і базуючись на практичних спостереженнях [129, с.6].

О. Пілатюк слушно стверджує, що «проблеми інтерпретації сучасної музики в останні роки отримують найрізноманітніші і часто доволі несподівані ракурси висвітлення у спеціальній науковій літературі, та й в популярних розвідках <...> Тим більшу складність представляє собою репрезентація зовсім невідомих опусів, які виносяться на естраду вперше, а до того ж написані із застосуванням модерної композиторської техніки, нерідко епатажної, виключно антитрадиційної, більше спрямованою на інтелектуальні рефлексії, аніж на безпосередній емоційний відгук» [129, с.5]. Основна увага зосереджується у дослідженні на специфічних прикладах – сприйнятті нової музики професійними виконавцями та авторами самих творів, тобто на тих, хто є творцями і співтворцями художньо-музичного образу [129, с.8].

Авторка формулює основні засади першовиконання в контексті інтерпретаторського мистецтва та композиторських завдань, враховуючи особливості функціонування нового музичного доробку в сучасному суспільстві [129, с. 9]. Складність осягнення виконавцем-першовідкривачем зовсім нового твору полягає, на її думку, у відповідальності за створену виконавську проекцію, яка в дисертації визначається як «інтерпретаційний інваріант озвученого художнього тексту, що перед тим існував лише у вигляді ідеального образу, спочатку в уяві композитора, а потім зашифрований у нотозаписі. Останній, як відомо, залишає дуже широке поле для його трансформації виконавцями і в час, коли він був написаний, і – тим

більше – в інших історичних умовах, після років чи десятиліть, що пройшли з першого виконання.

Тому дуже важливо усвідомлювати собі, що виконання нерідко може не співпадати з тим уявним результатом – ідеальним інваріантом, який створив для себе автор, а навіть з візуальним враженням (інтерпретаторів, педагогів, музикознавців) від нотного тексту» [129, с. 165].

Дослідниця відзначає наступні параметри успішності співпраці виконавця з автором: інтуїтивного прозріння інтерпретатора щодо музики, яку він побачив вперше, гармонійні, природні, взаємодоповнюючі стосунки упродовж співпраці виконавця з автором, міри бажання і спроможності проникнути в задум творця, а останній буде здатний і готовий акцептувати нові підходи, нові змістовні обертони, котрі виникатимуть в свідомості того, хто практично, в звуках реалізуватиме його ідеальний образ, настільки можна пророкувати успіх – чи неуспіх новонародженого художнього організму. ***Співпадіння чи неспівпадіння творчих натур композитора і виконавця*** (курсив мій – Сун Тянь) в цьому випадку гратиме значно більш істотну роль, ніж може видатись на перший погляд, в значній мірі обумовлюватиме результативність необхідної в таких випадках співпраці, успішність першого виходу на сцену нової музики.

Разом з тим незаперечним фактом є потреба в подальших множинних варіантах інтерпретацій, оскільки інваріант першовиконання є не догмою, а відправним пунктом, від якого відштовхуватимуться в подальшому численні наступні покоління інтерпретаторів.

Чим більше першовиконання відкрите на можливі трансформації, тим більшою перспективою володітиме твір. При цьому треба враховувати, що «традиція виконання не є потомственим секретом, народженим і даним світові композитором одночасно з твором. Вона створюється в процесі живої виконавської практики і не може бути єдиною і канонізованою. Різниця виконавських індивідуальностей створює різницю традицій» [69, с. 153]

Повертаючись до проблеми вивчення фортепіанних творів Хуан Ан-Луна, необхідно відзначити, що їх звуковий світ в основних властивостях виступив своєрідним «предметним втіленням» світогляду і естетики композитора. У зв'язку з цим вкажемо на актуалізацію проблеми співтворчості як безпосереднього – створення творів з конкретною адресою, так і опосередковано – з позиції більш широкої проблеми діалогу композитора і виконавця.

У творчості Хуан Ан-Луна питання про звуковий світ специфікується в плані національного ставлення до звуку як такого і з точки зору звукового колориту китайської музики, тобто «образу звучання». Проблемні аспекти вивчення композиторської та виконавської проекції звукового світу творів Хуан Ан-Луна чітко позначені темою цього дослідження.

Необхідно враховувати, що творчість композитора представляє якусь оригінальну цілісність, оскільки воно акумулює і інтегрує китайські, європейські, американські музичні традиції і загальнолюдські цінності. Даний аспект прекрасно охарактеризований в дисертації Бай Є «Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва» [13].

Дослідник стверджує, що «на нинішньому етапі діалог китайської та інтернаціональної західної музичних традицій набуває характеру зустрічного руху. З одного боку, спостерігається переорієнтування китайських композиторів на західні, особливо американські, культурні цінності, з іншого – їх творчість стає надбанням тих країн, в яких вони створюють свої твори, внаслідок чого їх досвід починає освоюватися місцевими музикантами» [13, с.4].

Підводячи підсумок огляду літератури, відзначимо, що якщо в жанрах симфонічної, вокальної, оперної, балетної, ораторіальної музики Хуан Ан-Луна національна специфіка відтворюється за допомогою вербальних засобів, сценографії, а також завдяки можливостям інструментів симфонічного оркестру, до складу котрого можуть бути додані китайські

народні інструменти, то в сфері фортепіанної музики процес асиміляції етнічного початку виглядає набагато складніше.

Структурна логіка цього процесу, який здійснюється тільки на іманентно-музичному рівні, здатна з найбільшою виразністю проявити специфіку художнього синтезу національного і загальноєвропейського в музичному мистецтві країни. Але саме цим прагненням зрозуміти і зафіксувати звуковий світ «національного образу» фортепіанного звучання і «динаміку національного» (Гаккель) в фортепіанній музиці Хуан Ан-Луна визначається один з аспектів актуальності даного дослідження.

### **Висновки до Розділу 1**

Хуан Ан-Лун – один з видатних сучасних композиторів Китаю, його творчий шлях є дуже символічним для китайської фортепіанної музики. Вивчення життя та творчості Хуан Ан-Луна видається дуже важливим для розуміння його особистісних та світоглядних установок. З самого раннього віку юнак мав можливість переймати музичний досвід і погляди батьків, які здобули західну освіту. Необхідно підкреслити вплив батька Хуан Фейлі – відомого китайського диригента, який вивчав композицію у П. Хіндемита в Єльському університеті, США.

Культурна революція стала справжнім випробуванням для молодого композитора, який був свідком класових зіткнень західного цивілізованого способу життя і потворних перекосів комуністичної ідеології китайського уряду. Однак, як будь-яке справжнє випробування, важкий період в житті Хуан Ан-Луна тільки ще більше зміцнив його погляди на життя і пріоритети, якими стали – антропоцентризм, освіченість, західна цивілізованість, культура і збереження рідного національного в музичному мистецтві.

Фортепіанна творчість Хуан Ан-Луна відобразила один із напрямів, за яким розвивається фортепіанне мистецтво Китаю – в його основі лежить синтез національного і європейського музичного досвіду. У цьому він

орієнтувався на корифея китайського композиторського мистецтва ХХ століття Ван Лісаня, одного з перших, хто здійснив такий синтез в своїй фортепіанній спадщині.

Багато в чому Хуан Ан-Лун враховував досвід інтеграційних процесів Чень Ціганга, який приділяв велику увагу фортепіанним жанрам. Спілкування молодого музиканта з Чень Цігангом, в майбутньому знаменитим композитором, учнем О. Мессіана. Саме Чень Ціганг прищепив Хуан Ан-Луну любов до китайського фольклору та погляди на подальший розвиток національної музики в синтезі з західним мистецтвом. Принципи і прийоми композиції, що склалися в західноєвропейській культурі, здебільшого, використовуються музикантом для втілення національних уявлень про світ і про людину.

Здобувши освіту у Великій Британії, США та оселившись в Канаді, Хуан Ан-Лун залишився глибоко національним китайським композитором. Вивчивши досконало існуючі техніки композиції, музикант застосовує їх у своїй музиці для того, щоб ще яскравіше виявити її національне начало. Сьогодні Хуан Ан-Лун – один з найвідоміших в світі композиторів Китаю. Незважаючи на величезну значущість особи композитора для музичного мистецтва Китаю і незмінний виконавський інтерес до його творів у всьому світі, доводиться констатувати, що у вивченні його значного творчого доробку є чимало «білих плям».

Фортепіанна творчість Хуан Ан-Луна на межі століть привернуло увагу китайських дослідників. Серед безлічі публікацій про композитора переважають статті в журналах, однак, вагомих теоретико-аналітичних досліджень дуже мало. На сьогоднішній день наукові праці, в яких був би представлений повноцінний огляд творчості композитора в царині фортепіанної музики, відсутні.

Таким чином, назріла необхідність в дослідженнях, присвячених стильовим закономірностям фортепіанної творчості композитора, розкриттю його національних особливостей, зв'язку з традиціями європейського

піанізму, основному колу засобів музичного вираження, характеру і способам викладу, піаністичним проблемам, що виникають при виконанні творів композитора.

Одним з важливих аспектом осягнення фортепіанної музики Хуан Ан-Луна стало вивчення особливостей його творчого процесу. Цей механізм настільки складний, що іноді навіть незрозумілий самому автору. Система принципів, керуюча процесом «народження» твору мистецтва, заснована на ідейних світоглядних установках митця, визначає його творчий метод. Вивчення музичної семантики фортепіанних творів Хуан Ан-Луна затребувало розгляду дефініції звукового світу, яка виступає своєрідним «предметним втіленням» світогляду та естетики музиканта.

Серед численних складових композиторської моделі звукового світу назовемо:

- інтонаційний досвід (Б. Асаф'єв) – власний, національний і загальносвітовий;
- трактування інструменту (Л.Гаккель), його темброво-колеристичних, динамічних, регістрових характеристик;
- початковий підсвідомий задум (А. Шнітке);
- власний (або чужий) текст як задум (С.Лисенко);
- музичний інтелект і реалізація евристичної моделі (М.Арановській);
- професійне володіння технікою композиторського письма, що дозволяє використовувати будь-які виразові засоби музичної мови;
- внутрішні (ментальні) та зовнішні (соціокультурні) параметри співтворчості (Сунь Бо), спроектовані на життєтворчість композитора;
- вектори творчої співдружності: безпосередньої – створення музики з конкретним адресатом, та опосередковано – з позиції більш широкої проблеми діалогу композитора та виконавця (Л.Опарик).

На основі вивчення наукової літератури пропонується визначення: *звуковий світ в композиторській творчості – це цілісна система, яка охоплює всі засоби виразності та образних станів. У широкому сенсі воно*

*наближене за змістом до категорії індивідуального стилю композитора і скероване в більшій мірі на специфіку тембрової колористичності мислення національного світовідчуття.*

Оскільки світ, в тому числі, і звуковий, є простором, в якому створюється музика, він вбирає в себе все те, що оточує композитора, на що він звертає увагу, що йому дороге й важливе. Осягнення звукового світу творів Хуан Ан-Лун може бути здійснено через поняття *проекції – механізму відображення дійсності, художнього бачення світу за допомогою моделювання власного сприйняття.*

Перенесення композитором власних внутрішніх властивостей, психологічних станів на зовнішні об'єкти (музичні твори), в тому числі, на власний музичний текст, отримало в роботі визначення *композиторської проекції*. Виконавець, в свою чергу, проектує (переносить) власні властивості на виконуваний об'єкт (музичний твір), тим самим «перетворюючи» його. В результаті цієї взаємодії виникає особливий параметр співтворчості (Сунь Бо), визначений в дослідженні як *виконавська проекція*. Величезне значення на результат подібного художнього співтовариства буде надавати ступінь співпадіння (або розбіжності) творчих натур автора і виконавця.

## РОЗДІЛ 2

### ЗВУКОВА ПАНОРАМА ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ХУАН АН-ЛУНА

#### 2.1. Композиторські проєкції в творах для фортепіано соло

*2.1.1. Концертно-віртуозна складова фортепіанних п'єс: «Дуї Хуа» op.1 (1964), мініатюри op.5 (1970) і op. 13 (1972), «Китайська рапсодія № 2» op. 18a (1974), невидані Сонати № 1 op. 20 (1974) і № 2 op. 23 (1976-81), «Танцювальна поема № 3 op. 40» (1987)*

Один з ранніх фортепіанних творів Хуан Ан-Луна – «Дуї Хуа» op.1 (1964) – дозволяє простежити процес становлення композиторської індивідуальності китайського музиканта. Вперше п'єса була з успіхом виконана самим автором в 1965 році на концерті в середній школі при Центральній консерваторії музики в Пекіні. Вона написана на основі тематизму однойменного твору відомого музиканта-педагога Фен Жікуна для китайських традиційних інструментів, що зумовило панування в ній фольклорного підґрунтя, наявність тем пісенного і танцювального складу, де переважає принцип варіювання.

Найбільш яскраво національний колорит виявився в ладових особливостях мелодики і метроритмічної організації, в імпровізаційному характері китайських музичних жанрів. Акустичні властивості китайських музичних інструментів збагатили піаністичні прийоми новими звуковими ефектами і виразними можливостями.

П'єса розпочинається з невеличкого вступного розділу *Largo*, який налаштовує слухача на спокій та величну красу китайської музики. Проведення мелодійної лінії на *Forte* в середньому регістрі з характерною мелізматикою викликав асоціації з дзвінкими переливами бамбукової флейти *ді*. Імітація м'якого теплого тембру губного органу *шен* в протяжних квінтах в басі в поєднанні з гнучкою мелодією в високому регістрі, прикрашеної

форшлагами, що немовби «підстрибують», передає колорит оркестру народних інструментів. Далі на фортепіано також створюються ажурні віртуозні арпеджіо і трелі, які часто вживаються при грі на бамбуковій флейті *сяо*, і котрі зачаровують фонічними ефектами, що викликають у слухача медитативні відчуття.

В розділі *Allegro*, який заснований на прийомі *martellato*, чітко простежується по горизонталі та вертикалій пентатонний лад. Композитор блискуче відтворив на фортепіано звуковий образ китайського струнного інструменту *ніна*, а саме, ігрові прийоми *сао* та *яо*, пов'язані з швидким перебором струн. Стрімкий рух секундних інтервалів та акордів у високому регістрі на *piano* викликає відчуття мерехтіння та хвилеподібних сплесків звуку із зворотнім ходом динаміки.

Якщо порівняти розділи *Largo* та *Allegro*, можна припустити, що композитор втілює китайський філософський принцип *ян-інь*, який виявляється в музиці через контраст, але без конфлікту. Згідно з вищеназваним філософським принципом, *ян* – чоловіче начало, яке характеризується щільними, соковитими барвами, медитативним настроєм, теплим, спокійним звуком. Жіноче начало *інь* втілюється в звучанні інструменту завдяки високій теситурі та ефекту звукового «світіння».

Художня цінність даного твору проявляється в сфері виконавської техніки, оскільки варіації відрізняються багатством фактурних і віртуозних прийомів, різноманітністю динаміки і тембрової палітри. Таким чином, вже в своїй п'єсі композитор розширив і збагатив темброво-колористичні ресурси фортепіано, відтворивши на ньому звуковий світ стародавньої китайської музичної традиції.

Серед *фортепіанних мініатюр 1970-х років* у творчості композитора необхідно відзначити цикл 12 прелюдій ор.5, написаний у важкий час, коли Хуан Ан-Лун був відправлений «на трудове перевиховання в село». На щастя, йому дозволили привезти на нове місце проживання своє фортепіано. Перші дві прелюдії були п'єсами, які Хуан склав з моменту початку

Культурної революції в середині шістдесятих. В ту особливу епоху настрої і емоції до недавніх пір захопленого молодого учня були виражені стримано.

Дві прелюдії з ор.5 Хуан Ан-Луна були запозичені з робіт композитора і потім опубліковані в збірнику його творів у 2008 році [209]. Ці мініатюри об'єднані національною музичною основою, яка органічно поєднується з прийомами сучасного фортепіанного композиторського письма. Обидві п'єси продовжують розвивати лірико-романтичні риси. Програма виступає в якості визначення жанру, визначає емоційний стан, дає поштовх образним, мальовничим асоціаціям, впливає на характер і розвиток тематизму, поетичну налаштованість музики.

Перша прелюдія – *До мажор* – була присвячена близькому другові Хуан Ан-Луна Цуй Шигуану, китайському піаністу а, згодом, і композитору. Це – пейзажна мініатюра, в якій передається відчуття близькості до природи, втілюється споглядання водної стихії. Музика описує море в Циндао, де знаходиться будинок Цуя. Уже з перших тактів завдяки хвилеподібним фігураціям лівої руки народжується враження широти морського простору.

У драматургії п'єси гнучко відображені химерні зміни морської стихії, яка постає то величною і спокійною, то похмурою і шаленою. Постійно звукова картина змінюється, безкрайня, принадна далина переливається різними фарбами, вона притягує і заворює, і споглядати її відродно. Слід зазначити втілення принципу програмності, проявленого в музичному «живописі», за допомогою якого створюється образ зовнішнього світу.

П'єсу відкриває спокійна тема широкого дихання з супроводом, що немов погойдується. Темп *Andante*, авторські вказівки динаміки (*piano*) і характеру підкреслює її споглядальний настрій, передає найтонші мінливі стани водного середовища. Композитор «створює» звучання інструменту на основі фактурно-гармонійних комплексів, поступово змінюючи барвистий колорит. Він вибудовує драматургію п'єси, для чого поступово робить фактуру більш динамічною. Від початкового стану спокою і споглядання в прозорому викладі, через ущільнення і ускладнення фактурно-гармонійних

комплексів, композитор досягає драматичної кульмінації.

Звукове відчуття розбурханих хвиль створюється завдяки насиченій акордовій фактурі, що заповнює весь регістр інструмента, а прийом *martellato*, «стискає» звуковий простір. У найвищу кульмінаційну точку рух приходить в широкій акордовій вертикалі на *fff*, яка справляє враження вибуху від удару грому, в результаті якого струмливі хвилеподібні фігурації (немов струмені води) «виливаються» на весь обсяг клавіатури.

Поступово хвилеподібний рух набуває характеру «танення» звуку, перетворюючись в дзюркотливі, хвилясті фігурації, які утворюють звуковий ефект розчинення звуку. Такий прийом може викликати асоціації з потоками води, які поступово втихають. Відзначимо, що композитор створює притаманну імпресіоністам картину розчинення звукового середовища завдяки виписаним дрібним шрифтом характерних імпресіоністичних пасажів.

Виклад теми, регістровий, модуляційний, фактурний розвиток і численні мелізми передані в настільки яскравих декоративних фарбах, що легко виникають позамузичні уявлення про пишність обстановки, в якій відбувається це дійство, яке згодом поступово переходить в картину радісного тріумфування. П'єса повинна привернути увагу виконавців піднесеністю і радістю, життєвим тонусом, глибокою філософічністю змісту, оригінальною художньою мовою, специфічністю ритму, імпровізаційністю.

Друга прелюдія – *до мінор* – присвячена подрузі композитора, котра згодом стала його дружиною. Ця мініатюра-портрет відрізняється особливою задушевністю, окресленням мінливих, часом ледве вловимих змін настрою, поетизацією поточної миті. Композитор задіює всі виразові засоби для відтворення емоційного стану героїні твору.

За допомогою жанру ліричної мініатюри автор передає найтонші рухи людської душі, неповторний внутрішній світ особистості головної діючої особи. Це підкреслює авторська ремарка *dolce*. Саме здатність до вираження потаємного є тією вічно актуальною темою, яка продовжує своє життя в

мистецтві, незалежно від декларованих естетичних уподобань. Зберігаючи стабільний комплекс жанрових ознак, фортепіанна мініатюра одночасно стає полем художнього експерименту в царині індивідуально-авторських рішень, тематики, драматургії та формотворення, а також розширення тембрових можливостей фортепіано.

У Прелюдії *до мінор* інтонування має стати особливим предметом прискіпливої уваги виконавців. Не відчувши психологічну істинність інтонацій, піку інтонації, піаніст буде не в змозі правдиво передати ідеї автора, оскільки саме точно відчутий або знайдений інтонаційний центр дасть відчуття гри «без акценту». Слід звернути особливу увагу на примхливість агогіки, оскільки вона є одним з основних засобів, що використовуються для досягнення вірного музично-інтонаційного образу.

Виконавцям рекомендується подумати про багатоплановість фактури, яка дуже часто є багатоголосним акордовим утворенням. Велику роль в фортепіанному викладі грає пісенне підґрунтя; здебільшого, вся фактура мелодійна. Поліфонічні сплетіння голосів дають можливість роялю висловити насиченість фарб, масштабність звучання, що є складним технічним завданням.

Для виконавця подібні твори важливі тим, що притаманна їм емоційно-образна змістовність, сприяє формуванню безпосередності і особливої виразності ігрового походження. У мініатюрах розкривається весь спектр людських емоцій: від самих тонких і прихованих до масштабних драматичних. Широка панорама почуттів відбивається в музиці не тільки інтонаційно, фактурно, динамічно, але і темброво-кolorистично – від похмурих до тріумфально-блискучих звукових фарб.

На нашу думку, представлені мініатюри повинні складати невід'ємну частину репертуару на всьому протязі музичного навчання в музичному виші, оскільки подібні п'єси сприяють вирішенню цілого спектру мистецьких та методичних завдань.

За твердженням дослідниці Н. Говар, «різноманіття і складність

музичної мови другої половини ХХ – початку ХХІ століття, нові художні засоби, що застосовуються авторами в організації музичної композиції, спонукають інтерпретатора до відмови від традиційних шаблонів і пошуку нових ідей у виконавському мистецтві. Багат шаровість і контраст внутрішніх семантичних зв'язків, закладених автором в мініатюрному жанрі, стимулюють вироблення нових аспектів інтерпретаторської стратегії, яка ґрунтується на розумінні особливого значення способу структуризації музичного матеріалу» [50, с. 211].

Відображаючи одну з найбільш глибинних сторін жанрової системи мініатюри – символічність і метафоричність емоційно-образної сфери, – найдрібніші деталі тексту стають найважливішими елементами художнього задуму інтерпретатора. Таким чином, основним завданням виконавця постає відтворення звукового портрету молодої жінки, її різних станів душі, сподівань, мрій, розчарувань та ін.

У 1972 році Хуан Ан-Лун створює фортепіанний цикл оп.13 – «30 п'єс в народному стилі Сайбей». Даний твір є аранжуванням для фортепіано китайських народних мелодій з провінцій Хубей, Внутрішньої Монголії і Шеньсі, записаних Хуан Ан-Луном в армійських таборах в Сайбеї, де композитор три роки відбував «трудова» повинність.

Цикл став яскравим прикладом звукотворчості національної картини світу, відтворення музичного матеріалу, який молодий Хуан Ан-Лун отримав від в'язнів Культурної революції. Серез таких було багато освічених інтелігентних людей, які не поділяли погляди комуністичної ідеології. Видатний китайський музикант Чень Ціганг, який навчав юнака композиції у непростий час випробувань, доніс до молодого композитора необхідність збирання місцевих сайбейських народних пісень, запам'ятання звучного співу простих традиційних мелодій, з якими він знайомився в селі, і які справили на Хуан Ан-Луна незабутнє враження. Чудова природа цих місць – степів та рік, що розкинулися між величних гір, в повній морв відтворилася у місцевому фольклорі.

Так званий «сайбейський акцент», що відображає звуковий образ «малої батьківщини» (Цинь Тянь) і нині настільки сильний у композитора, що багато хто з його слухачів думає, що композитор родом з Хуанту Гаоюань, району в середній течії Хуанхе, який вважається колицкою китайської цивілізації [234]. Цей характерний колорит народної музики притаманний всій музиці Ан-Луна, навіть тієї, що була написана за кордоном.

Обробки пісень в першу чергу асоціюються з їх першим виконавцем Хсу Фей-Пінгом – ще одним в'язнем Культурної революції. Цикл не міг залишитися непоміченим видатним піаністом, який відчув на собі, як і композитор, всі тяготи цього страшного періоду життя. Його виконання, з одного боку, символізувало підтримку композитора і тих людей, які перебували разом з ним в таборі Сайбей, з іншого, – дозволяло висловити своє ставлення до рідної музичної культури.

Незважаючи на уявну «простоту» китайських фольклорних мелодій, і композитор, і виконавець змогли передати трагізм пережитих подій. Піаніст блискуче володіє звуковим мистецтвом поліфонії, різноманітно представленої в циклі. Прийоми, застосовані Хуан Ан-Луном в своїх аранжуваннях, є даниною глибокої поваги і любові до своїх педагогів: Чена Ціганга, що викладав молодому музиканту необхідні професійні навички композиції, піаністу Юань-Сінь Шао, що відкрив йому можливості використання західних композиційних прийомів в розшифровці традиційної китайської народної музики. У 2001 році в Шанхаї, а потім в Гонконзі були випущені диски із записом фортепіанного циклу Хуан Ан-Луна «30 п'єс в народному стилі Сайбей» у виконанні Хсу Фей-Пінга.

Хуан Ан-Лун створив п'ять Китайських рапсодій, де майстерно використав народний тематизм в мелодійному і фактурно-віртуозному розвитку. Цікаво, що кожна з рапсодій написана для нового складу інструментів:

№ 1 (1972) для фортепіано не була видана, потім її рукописний варіант

був перероблений композитором в версію Сонати № 1, також не виданої;

№ 2 (1974) – для фортепіано;

№ 3 (1989) – для саксофона і фортепіано;

№ 4 (2000) – для камерного ансамблю з семи інструментів;

№ 5 (2002) – для *ерху* з оркестром.

Створюється враження, що кожен раз композитор пробував створювати нову звукову палітру, немов художник, що експериментує з різною компоновкою фарб. Ці твори є яскравим прикладом багатогранного втілення образу рідного краю, що «акумулює національний спосіб мислення на рівні філософсько-естетичного пізнання; національне художнє мислення; національне музичне мислення; національний звукообраз, репрезентувати характерним інструментарієм, національний спосіб інтонування, різноманітні форми культурних традицій з музикою і без неї – театр, церемоніали та інше; спосіб відчуження; образи навколишнього світу» [183, с. 73].

Дуже популярна серед названих творів «*Китайська рапсодія № 2*» *ор. 18а (1974)* – масштабна композиція у фресковій манері. Написана за часів Культурної революції, п'єса не виконувалася до закінчення Культурної революції. Справжня популярність прийшла до твору в 1977 році, коли видатний піаніст Лю Шикунь вперше виконав його в Пекіні; дебют в Пекіні був настільки успішним, що твір назвали «ракетою, випущеною в небо», «першою китайською фортепіанною п'єсою на міжнародній музичній арені» [252, с. 6], а «Народне музичне видавництво» опублікувало його ноти. У 1978 році робота композитора була оцінена премією Міністерства культури «За видатний твір».

«Китайська рапсодія № 2» приваблює і хвилює не тільки красою своїх мелодій, багатством і оригінальністю гармонійної мови, досконалістю форми, цікавими і різноманітними вимогами, що висуваються до виконавця, а й тому, що всі ці риси його музики нерозривно пов'язані з розкриттям в ній філософської глибини змісту, насиченістю сучасними проблемами. Всі виразні засоби в їх комплексі слугують створенню емоційної

насиченості, виявляючи яскраве лірико-драматичне дарування композитора.

Як і належить рапсодії, твір складається з двох великих розділів: епічного і танцювального. Цілісність рапсодії створює її об'єднання своєрідним тональним планом, гармонічними «арками» і особливою драматургічною логікою, яка визначає послідовність епізодів вільної форми.

Вступ тривало розгортається у вільному, «імпровізаційному» стилі, де багатошарова фактура, дуже багата і різноманітна, підпорядкована логіці мелодійної виразності. Протягом всього епічного розділу панує мелодія широкого дихання, внутрішню напруженість розвитку якої створюють супутні мелодії голосу, один з яких заснований на остинатному синкопованому русі. Само відчуття протяжного характеру пісні визиває асоціації з широкими степовими просторами, а поступове ущільнення голосів накопичує відчуття драматичної напруги.

Поєднання довгого звучання протяжної мелодії з тривожним супутнім голосом сприяє подальшій динамізації фактури за рахунок її постійного ущільнення аж до потужного повнозвучного звучання, відзначеного епічним розмахом. Звукотворчість композитора, що викликає асоціації зорових образів, проявляється через прийоми звукових імітацій.

Особливо показово в цьому відношенні тяжіння композитора до повнозвучної фактури, в чому видно вплив фортепіанної музики С. Рахманінова. Це, наприклад, широке використання акордово-октавної техніки, гармонійних фігурацій, крайніх динамічних градацій, реєстрових контрастів. Вплив С. Рахманінова проявляється також і в тяжінні до картинності образів. Тобто, композитор шукає і віднаходить такі звукові засоби виразності, що завдяки створеному їм звуковому образу створюється враження, які створюють відчуття бачення картини.

Виклад першого розділу яскраво демонструє ставлення композитора до фортепіано як до «співаючого» інструменту. Вокальний звук, співучість, піднесеність, масштабність фактури, захоплення концертно-віртуозним стилем характерні для піанізму Хуан Ан-Луна. Примітною рисою п'єси є

прагнення автора переосмислити емоційний зміст народного мотиву, зберігши його мелодійні контури, розширити жанрові рамки китайської народної музики.

Загострена гармонія, елементи політональності надають терпкість і гостроту звучання інструменту. Особливу колористичну своєрідність надає гармонійна статика, в рамках якої композитор використовує принцип вільного варіювання, характерний для китайської народної інструментальної музики, досягаючи тим самим ефекту «внутрішнього напруження» як засобу драматургічного розвитку.

Після розгорнутого епічного розділу звучить танцювальна частина, яка характеризується енергійним ритмом. Її відкриває звукообраз гонга і барабанів, тембр фортепіано в низькому регістрі при відповідній артикуляції викликає буквальні асоціації з гуркотом китайських ударних інструментів. Початкові інтонації вирізняються ритмічними, гармонічними, динамічними, фактурними, мелодійними засобами, сприяючи особливій емоційній концентрації на перших звуках мелодії.

Ці мелодії пов'язані з бурхливо-стрімким рухом. Основним виразним засобом в них є ритм. Ладова побудова мелодії представляє синтез п'яти-, шести- і семи-ступеневої пентатоніки з елементами мажору-мінору. Своєрідність образно-емоційного інтонаційного і тембрового значення набувають різні регістрові відділи лада.

Віртуозна фактура, написана з урахуванням піаністичної зручності, характеризує Хуан Ан-Луна як музиканта, який сам прекрасно володіє інструментом. Тому цілком зрозуміло, що численні китайські піаністи виконують «Китайську рапсодію № 2» на різних міжнародних конкурсах, отримуючи призові місця. Так, наприклад, Ланг Ланг грав цей твір на міжнародному молодіжному конкурсі ім. П. І. Чайковського в Росії, Франклін Шам – на фестивалі Киванис в Канаді, Ребека Вонг – на музичному фестивалі Маркам в Канаді и Лу Іжи – на конкурсі піаністів у Тайвані. «Китайська рапсодія № 2» була обрана обов'язковим твором у фіналі

фортепіанного конкурсу на Тайвані в 1999-му і на національному конкурсі піаністів «Золотий дзвіночок» 2002 р. Було випущено кілька компакт-дисків, в тому числі, і її оркестрова версія (у виконанні оркестру Центрального театру опери Китаю під керуванням Чжен Ксяоїня).

*Дві фортепіанні сонати – № 1 ор. 20 до-мінор (1974) і № 2 ор. 23 сі-мінор (1976-81)* – хоч і присутні в загальному списку творів композитора і забезпечені опусами, але так і залишилися невиданими. У процесі листування з Хуан Ан-Луном вдалося з'ясувати, що над цими творами композитор почав працювати ще в роки навчання в консерваторії. Рукописна версія Першої сонати з'явилася в 1974 році, над Другою сонатою композитор працював протягом п'яти років, з 1976 по 1981 рік аж до початку свого навчання за кордоном.

На питання, чому ці твори ніколи не видавалися, Хуан Ан-Лун відповів, що він вважає їх занадто незрілими і не готовими до опублікування. В основі їх змісту, за словами художника, лежать почуття і настрої людей його покоління, що пережило потрясіння Культурної революції. Оскільки композитор вважає ці твори недостатньо досконалими, то стає зрозумілим, чому до цього часу ця музика ніким не виконувалася.

Завдяки допомозі Хуан Ан-Луна автору дисертації вдалося розшукати скановані рукописи в Пекінській національній бібліотеці. Одночастинна *Соната № 1 ор. 20 до-мінор* перероблена з «Китайської рапсодії № 1». Однак, і ця версія в повній мірі не задовольнила композитора. Знайомство з рукописом дозволяє виявити неспішний темп *Moderato* з поступовим переходом в *Piu mosso*, загострений емоційний тон твору, наявність оркестрових фарб в фактурі, використання різних регістрів, контрастність тем.

Композиторський почерк, специфічна стилістика, індивідуальні особливості фортепіанного письма тут вже визначені, і ми спостерігаємо вміння автора передати своєрідність національного колориту музики. Тяжіння митця до піднесених образів, створених імпульсивною діяльністю

художньої фантазії, до емоційних гіпербол відбило прагнення композитора до романтичного світовідчуття. Гостре почуття життєвих колізій і протиріч часу породжує поліфонічний розвиток драматичних ліній, яскраві контрасти, діалектику переривчастості і не переривчастості.

Зауважимо, що вже в даній Сонаті помітно поєднання європейської традиції фортепіанного виконавства з жанровими особливостями китайського національного фольклору. Самобутній інтонаційний лад Сонати створює неповторний колорит звучання. Тут трансформувалися традиції народної китайської музики і одночасно можна простежити тенденції, характерні для процесів, що відбуваються в музичному світі.

Одночастинна *Соната №2 ор. 23 сі мінор*, написана в ще більш повільному темпі *Adagio*, що демонструє закладену в самому тематизмі драматичну насиченість, яка також посилює гармонічну мову твору. Соната починається монументальним вступом, звукові барви якого увібрали багатство фортепіанних тембрів, що надалі переростають в звучання цілого оркестру, поповнюються особливою дзвінкістю, ударністю і, в той же час, залишаються співучими.

У Сонаті важливе місце посідає поєднання повнозвучних акордових побудов і дрібної пальцевої техніки. Змістовність фактури проявляється у взаємодії цих різноманітних компонентів. Саме музична тканина показує емоційне насичення твору, її характерною рисою стає протиставлення потужної акордики і вихореподібних, які злітають через всю клавіатуру, пасажів. Внаслідок виникає звуковий образ, наповнений драматизмом.

Тому очевидно, що музичний зміст залежить не тільки від основної мелодико- гармонійної ідеї, але і від її фактурного втілення. В процесі розвитку мелодичні фігурації розгортаються в тривалому безперервному русі. Композитор дуже точно позначає динаміку. Однак, навіть найточніший нотний запис не може вмістити все образно-емоційне багатство музики.

«*Танцювальна поема № 3*» ор. 40 (1987) стала третьою версією п'єси для флейти «*Поезія танцю*» Хуан Ан-Луна, яка була створена ним під час

навчання в Торонто в Канаді. Як було зазначено вище, жанр даного твору дуже специфічний, в ньому поєднуються поезія, вокал і балетні па-де-де. Під час виконання даного твору передбачається одночасна присутність на сцені музикантів і танцюристів, що дозволяє перетворити процес виконання в захоплюючу і видовищну сценічну виставу. «Поезія танцю» часто виконується як один з номерів в масштабних концертах інструментальної музики.

Дві інші танцювальні поеми були створені в 1981 році:

№ 1 для дуету флейти і фортепіано,

№ 2 – для віолончелі та фортепіано.

Прем'єра першої відбулася в 1982 році в Торонто, прем'єра другої п'єси – в тому ж році в Бостоні. Композитор надихнувся виступом групи молодих студенток, які представляли академічний танець в Пекіні в 1980 році. Краса пластики юних танцівниць, їх плавні рухи на сцені у світлі прожекторів, об'єднання в цілісну виставу музики, танцю, освітлення створювали відчуття насолоди, утворюючи поетичний настрій і атмосферу любові, які спонукали молодого автора до втілення на фортепіано цієї феєрії.

Третій за рахунком варіант «Танцювальної поеми» став суто фортепіанним: автор зосередив увагу на ускладненні фактури твору в порівнянні з вихідним музичним матеріалом. Композитор написав цей твір в лютому 1987 р. і присвятив його своєму другу – піаністу Хсу Фей-Пінгу, який успішно представив цю п'єсу в концертному залі Уолтера в Торонто в 1990 р. Кілька років по тому «Танцювальна поема № 3» ор. 40 прозвучала у виконанні Хсу Фей-Пінга в Карнегі Холі в Нью-Йорку.

Виступ був настільки успішним, що президент міжнародного конкурсу піаністів імені Артура Рубінштейна, який був присутній на концерті, обрав твір в якості обов'язкового для свого конкурсу в Ізраїлі. Після цього Хсу Фей-Пінг виконував твір на Міжнародному конкурсі піаністів ім. Рубінштейна в Ізраїлі, де став переможцем. Він всіляко дякував свого друга за безцінний подарунок, гідно оцінений на конкурсі. У 2001 році Хсу Фей-

Пінг записує в Москві диск, в який входить також названий опус Хуан Ан-Луна.

«Танцювальна поема» написана, за словами автора, «як соната, без розвитку» [261, с. 9]. П'єса написана в особливій формі, іменованою в балеті па-де-де, коли танцювальна пара і піаніст з'являються на сцені під час виступу. Композитор широко втілює в творі енергію танцю. Піаніст відображує контрастність образної сфери твору, підкреслюючи змістовну сторону танцю. У його грі драматичні, а часом і трагічні образи перемежуються з теплими, лірично-світлими темами, втілюючи складну картину сучасного світу.

«Танцювальна поема № 3» ор. 40, також часто виконується в концертних програмах, вона дуже популярна серед піаністів і завжди тепло приймається публікою. Характер п'єси відрізняється химерністю, гротескністю, постійним оновленням музичного матеріалу, великою кількістю різних тембрових ефектів, змінністю функцій голосів.

Відзначимо вплив романтичної традиції, що виразилося в наявності розвиненої віртуозної музичної тканини і фіналів узагальнюючого плану. Імітація в фортепіанній фактурі прийомів гри на національних інструментах збагачує виразні можливості інструменту. Звернення композитора до багатой національної інструментальної традиції засобами сучасної музичної мови дозволяє йому адаптувати і, в значній мірі, оновити звуковий образ, пов'язаний у свідомості зі стародавніми китайськими інструментами.

Підводячи підсумок вищезгаданим п'єсам, відзначимо, що композитор обирає в них генеральним напрямом творчої роботи концертно-віртуозну складову. Опановуючи досвід європейської традиції, Хуан Ан-Лун освоює і розвиває систему жанрів через звернення до національної інструментальної спадщини.

Якщо втілення концертно-віртуозного започаткування в ор. 1 проявляється композитором в варіативності багатотембрового трактування інструменту і збагачення звучання фортепіано прийомами гри на китайських

інструментах, то в наступний творах – через «посилення» їх віртуозною складовою, ігрової суті фортепіано як концертного інструмента, що володіє універсальними можливостями звучання.

**2.1.2. Досвід авторської транскрипції Хуан Ан-Луна: Фантазія за мотивами балету «Дівчинка з сірниками» ор. 24 (1977), Три фрагменти з балету «Мрії Дуньхуана» ор. 29 (1979)**

У композиторській практиці Хуан Ан-Луна простежується інтерес до переробок створеного музичного матеріалу, призначеного для інших інструментів і навіть жанрів. У розвитку музичного мистецтва Китаю ХХ – початку ХХІ століть фортепіанні транскрипції зіграли значну роль, сприяючи пропаганді композиторської творчості, становленню і розквіту національної виконавської школи.

Питання, пов'язані з вивченням жанру транскрипції в фортепіанній творчості китайських композиторів, мало розглядалися в музикознавстві, що, безсумнівно, свідчить про актуальність і необхідність вивчення цього феномена. Яскравим прикладом цього явища в творчості видатного китайського композитора Хуан Ан-Луна стали фортепіанні транскрипції його власних творів різних жанрів.

У композитора є два види транскрипцій: складання та адаптація для фортепіано композицій на основі балетної музики, використовуваної фрагментарно і переінструментовка творів зі збереженням повного тексту. Досвід створення фортепіанних творів на основі авторської балетної музики Хуан Ан-Луна відсилає нас до західної жанрової традиції: представлені в підрозділі зразки нагадують про практику С. Прокоф'єва, який любив створювати сюїти з балетів для фортепіано.

*Фантазія за мотивами балету «Дівчинка з сірниками» ор. 24 (1977)* була створена на основі однойменного балету композитора за мотивами

казки з тією ж назвою відомого данського письменника Ганса Християна Андерсена. Її сюжет знайомий кожному: маленька беззахисна дівчинка, замерзає в холодну передноворічну ніч і зігрівається теплом, що виходить від кількох запалених сірників. Але все-ж, вона замерзла і померла: оскільки неможливо отримати тепло від маленького вогника сірника. Казка розповідає про черствість і байдужість людей, про жорстокість реального світу, про те, що ніхто не підійшов до вмираючої, худої, одягненої в лахміття дитини.

Пекінська балетна школа замовила Хуан Ан-Луна цей балет у 1977 році. Лібретто за мотивами казки написав Чжан Дуны, хореографами-постановниками виступили Ву Фуканг і Хуан Буонг. Прем'єра балету «Дівчинка з сірниками» відбулася в Пекіні в 1977 році у виконанні оркестру Центрального Оперного театру під керівництвом Чжен Сяоін.

Хуан Ан-Лун вперше в житті «відійшов» від рідної національної музичної мови, його музика написана в стилі романтичної традиції XIX століття, в ній досить яскраво проявляється скандинавській колорит. Найвидатніша балерина сучасності Марго Фонтейн стверджувала, що композитор написав «дуже, дуже, дуже хорошу музику для цього балету!» [196, с. 8]. Згодом М. Фонтейн зняла фільм про композитора і його балет «Дівчинка з сірниками», який транслювався на громадських каналах телебачення в США на початку 1980-х років. С тієї пори успіх твору перевершив всі очікування, балет і його музика набули широкого визнання і багаторазово виконувалися, а в Китаї був випущений диск з відеозаписом балету.

Музика балету Хуан Ан-Луна дотримується сюжету казки. У маленькому датському місті в XIX столітті жила маленька дівчинка Бетті, яка втратила свою матір. Щоб не померти з голоду, вона продавала сірники на вулиці напередодні Різдва. В цей час було доволі холодно і починалася заметіль. Для своєї фортепіанної версії Хуан Ан-Лун використав головні драматургічні вузли лібрето. В нотах він пише коментарі китайською мовою, щоб піаніст розумів, що відбувається в кожному мить. Так, похмура картина

природи відображена композитором засобами звукопису. Для підсилення звукової виразності на тлі застиглих величних акордів замальовується безперервний рух хроматичних послідовностей. Постійні тремоло на *pp* відтворюють внутрішній стан героїні – вона вся змерзла і тремтить від холода. В коментарі навіть вказується, що вона вже навіть не може йти.

Навіть звук церковного дзвону, який нагадував дівчинці, що вже досить пізно і прийшов час повертатися додому, переданий тремолоючими акордами. Але Бетті здавалося, що вона не може йти додому, оскільки не закінчила роботу. Звучить чудова мелодія, що змальовує маленьку героїню. З'явився вуличний ліхтарник. Він дав їй трохи грошей і пішов. Бетті намагалася продати свої сірники проїжджаючим в кареті, але карета просто поїхала.

Почав падати холодний сніг, його поява відбита в музиці появою дрібних нот в середньому регістрі фортепіано. Дівчинка була голодна і замерзала. Щоб зігрітися, вона запалила сірник об стіну, і з'явилася група «Вогненних фей». Танець фей ще в більшій мірі демонструє контраст між реальними трагічними подіями та фантастичною картиною, сповненою краси. Дівчинці здається, що феї танцюють навколо неї і зігрівають її. Раптом вони швидко зникають.

Бетті запалює ще один сірник. Після цього з'являється картина мрії дитини – щасливе дитинство. У момент, коли вона бачить велику їдальню з красивою ялинкою і великою кількістю їжі музика стає яскравою, сповненою піднесених акордів, танцювальних ритмів балу. В ту мить, коли хлопчики вручали їй шматок смаженого гусака, типову датську різдвяну їжу, вона бачить, як раптово рушив дворянин на портреті, що висить на стіні, і все зникло знову. Бетті відразу ж запалила третій сірник, і з'явилося «Лебедине озеро» з красивим садом. Там вона зустріла свою матір і заплакала, бо мати кілька років тому померла. В цю мить розвиток музики досягає своєї кульмінації, вона підносить до відчуття гімна життю та любові.

Бетті здається, що мати подарувала їй різдвяний подарунок – пару маленьких червоних черевичків і потанцювала з нею. Але раптом щастя починає розчинюватися, як стали розставати теплі музичні барви. Вона залишається на самоті. Знову звучить прониклива мелодія в «скупому» супроводі. І знову «дворянин на портреті» повів її мати з цього місця. Все пройшло, крім сніжної хуртовини. Знову звучить церковний дзвін ...

Повертається музика початкової частини. Заметіль стає злішою, небо чорніє. Композитор змальовує найстрашнішу з картин природи, де через природні стани віддзеркалюються стан героїні та її смерть. Ранковим світанком, старий прийшов, щоб погасити вуличні ліхтарі, і під одним з них він знайшов замерзле тіло дівчинки.

Фортепіанна фантазія виявилася не менш сильна за емоційним впливом, ніж казка, адже важко не здригнутися, уявляючи картину, як на світанку старий, що прийшов погасити вуличні ліхтарі, знайшов під одним з них замерзле тіло дитини. Насправді для Хуан Ан-Луна сюжет цієї сумної історії є точкою відліку, яка змушує задуматися над такими загальнолюдськими проблемами, як добро і зло, співчуття, життя і смерть. Авторська транскрипція композитора перегукується з його власними словами: «Було б таким благословенням зберегти назавжди чистоту і невинність дитини, але я знаю, що зробити це дуже складно. Я можу тільки пообіцяти собі, що постараюся щосили» [263, с. 42].

Фортепіанна фантазія включає основні смислові епізоди балету, в загальному плані слідуючи його композиції. Однак, на відміну від балету, Хуан Ан-Лун знаходить зовсім інше рішення в розкритті концепції фортепіанної фантазії. Слідуючи за сюжетом казки великого данського письменника, Хуан Ан-Лун навмисно зберігає фортепіанну партитуру відносно нескладною і простою для розуміння, оскільки і оригінальне оповідання письменника також просте.

Музика Хуан Ан-Луна причарує, а його фортепіанне письмо ясне і елегантне. При цьому композитор створює величезне полотно,

підпорядковане ідеї симфонічного розвитку, в якому втілює складні психологічні стани в різноманітті відтінків. Яскраві, часто фантастичні образи, що виникають перед вмираючою дитиною, наповнюють музику надзвичайною мальовничістю. Однак, представлені нереальні картини, наповнені теплом і любов'ю, ще більшою мірою підкреслюють контраст світу ілюзорного і світу реального.

Найскладніші людські почуття композитор втілює за допомогою фортепіано, збагачуючи його звучання тембрами оркестрових інструментів. Здається, що працюючи над образом дівчинки, Хуан Ан-Лун вклав частину своєї душі. Йому вдалося створити дивовижну за виразністю мелодію, що відрізняється неймовірною теплотою і внутрішньої тремтливістю. Дана тема, з характерною завуальованою вальсовістю, червоною ниткою проходить через всю фантазію.

Конкретність музичних образів, логіка їх розвитку та взаємодії дозволяють відчувати сюжетну послідовність в розгортанні драматургічної дії. Але як би чудово не були представлені інші музичні образи (заметіль, дзвін, «людина з картини», мрії про щасливе дитинство), головною «перлиною» твору є тема головної героїні. Найяскравіше враження залишає виконання Ксінг Ронга [224], його тонке темброве «інструментування» фортепіанної фактури, здатність до перемикання від індивідуальної інтимності, імпровізації, особистісності висловлювання до відчуття суворого оркестрового ритму, від внутрішніх переживань до глобального, епічного звучання.

Другий балет – «Мрії Дуньхуана», названий «шедевром китайської танцювальної музики» [264, с. 41], був створений в 1979 році. Його авторська транскрипція *Три фрагменти з балету «Мрії Дуньхуана» ор. 29* також стала музичним скарбом, подарованим композитором фортепіанного світу. Прем'єра циклу відбувся в 1983 році в залі філармонії Гуанчжоу.

Сценою для балету «Мрії Дуньхуана» є чудова печера зі старовинними фресками в оазисі Дуньхуан, розташованому в величезній пустелі на заході

Китаю, в провінції Ганьсу. У чималій мірі музика сприяла встановленню історичних зв'язків між Сходом і Заходом. На Сході був Китай, джерело заповітних товарів, таких як фарфор і шовк; а Захід був цікавий китайцям, перш за все, своєю наукою, мистецтвом і культурою.

«Великий шовковий шлях» поєднав ці цінності дорогами, що тягнулися на захід – до Венеції, і на північ – до Росії. Частиною цього шляху є печери в Дуньхуані, будівництво яких було розпочато ще при династії Північний Вей (366 р. н.е.) і розвивалися протягом тисячі років при династії Цинь.

Історія Дуньхуанських печер ретельно вивчалася дослідниками. Так, в статті С.Дмітрієва [65] зазначається, що Дуньхуанські печерні храми не мають собі рівних як за багатством розміщених в них скульптурних і живописних пам'яток, так і за тривалістю історії будівництва. Це - найяскравіша перлина в скарбниці китайського національного мистецтва, а також надбання культурної спадщини всього людства.

Храми прикрашені зображеннями, які символізують релігійну відданість буддизму, який зароджувався в Китаї. На сьогоднішній день тут налічується 494 печери. Тематика фресок спирається на західну (індійську і перську), а також китайську традицію. Тут зберігається понад дві тисячі розфарбованих статуй буддійських святих.

Настінні малюнки, займають величезну площу, є також сховище священних книг, гравюр, вишивок. Суб'єктами розписів є численні образи просвітлених істот, таких як Амітабха, Самантабхадра, Бодхісаттва та інші, які представляють весь пантеон буддійської міфології. Будь-хто, хто зайшов в будь-який тибетський храм буде вражений величчю зображень різних божеств. Загальна кількість різних шанованих Будд, Бодхісаттв, божеств і святих перевищує три тисячі, а каталоги їх зображень займають багато томів.

Для адептів буддистської віри все божества є лише відображеннями його власного розуму, які відповідають різним його якостям і аспектам. Насправді вони не тільки не мають конкретної форми, але навіть не існують незалежно, самі по собі. За кожним образом стоїть дуже складний,

розроблений до дрібниць символізм. Все має свій сенс – форма божества, його колір, поза (асана), жести рук (мудрі), різні прикраси і атрибути [65].

Сюжетна лінія балету заснована на стародавній легенді про буддійського ченця Сюаньцзана, який побачив сон, що спонукав його зробити паломництво в Індію. Розповіді Сюаньцзана після повернення в Китай привели до появи багатьох легенд, а пізніше, під час династії Мін, був написаний знаменитий роман У Чен'єня «Подорож на Захід», який увійшов до числа класичних творів китайської літератури, і який до цієї пори популярний у всьому світі [136].

В музичному творі Хуан Ан-Луна закладені філософські роздуми на вічні теми: про любов, багатство і бідність, героїчні подвиги (шлях через пустелю смерті Такла-Макан) і самопожертву. У балеті знайшла відображення мультиетнічна культура народів із західних регіонів Китаю, через території яких проходив знаменитий Шовковий шлях.

Символізм зображень печер в Дуньхуані значно вплинув на мультирасові і мультикультурні уявлення людей, що проходили дорогами Шовкового шляху, що є важливим свідченням давності про обмін між Сходом і Заходом. Одного разу, знаменитий художник, маестро Чанг Шухонг, який присвятив все своє життя Дуньхуану, запропонував Хуану Ан-Луну ідею написати балет-фантазію, присвячену цьому священному місцю. Основою лібрето балету Ан-Луна стало оповідання Сюй Ціндуна «Мрії Дуньхуана», яке було написане в середині 1979 року.

Перше виконання балету відбулося в Сінгапурі, але твір прозвучав в скороченому варіанті. Музику виконував Сінгапурський симфонічний оркестр під керуванням диригента Лім Яо. Композитор присвятив балет своїм найближчим друзям, канадським письменникам Джону Фрейзеру і Елізабет МакКаллун. Вони ж і допомогли автору видати компакт-диск із записом цього твору. Якби цей компакт-диск не набув феноменальної популярності, балет ніколи не отримав би шанс бути виконаним в Китаї. Проте, музика Ан-Луна була тепло прийнята і з успіхом виконувалась у

всьому світі. В 1993 році балет був вибраний як «одна з рекомендованих для виконання і навчання п'єс китайської музики в ХХ столітті» [209, с. 10].

Світова прем'єра повномасштабної версії балету була успішно здійснена Російським державним балетом Москви під керівництвом її художнього керівника Вячеслава Гордєєва в 1994 році. Прем'єра хореографії на Тайвані була представлена балетмейстером Чень Мінь і тайванським симфонічним оркестром під керуванням диригента маестро Девіда С. Х. Чена. У 2002 році компанія звукозапису Гонконгу ROI випустила компакт-диск всього балету у виконанні Російського філармонічного оркестру Москви. До цього запису, яку курирував сам композитор, весь балет також був виконаний Великим симфонічним оркестром Москви в 1995 році.

Сюжет балету «Мрії Дуньхуана» оповідає про двох юних закоханих митців. Шукаючи сенс життя і любові, закохані юнак і дівчина прибули в пустелю, де під керівництвом Небесної діви вони досягнули чудеса Дуньхуана. Балет ділиться на три дії: I. «Пустеля», II. «Печера», III. «Печера Могао».

Спочатку з'явилася авторська оркестрова сюїта «Сон Дуньхуана». Вона була виконана такими видатними оркестрами, як симфонічний оркестр Берклі, Канберрський симфонічний оркестр, симфонічний оркестр Швайлінга, оркестр Люксембурзького національного радіо, симфонічний оркестр Торонто і Державний симфонічний оркестр США.

Оркестрова версія транскрипції включала п'ять фрагментів з балету:

1. «Пустеля»,
2. «Небесна Діва»,
3. «Боги Вітру»,
4. «Небесна Діва»,
5. «Купання».

Можна від номера до номера простежити сюжет циклу. Дія починається в пустелі (1), музичний образ якої представлений застиглою музикою *ostinato* і звуком дзвоників верблюдів. Потім починаються танці в

супроводі різних китайських інструментів, небесні музиканти, в тому числі і Небесна дівка (2) виходять з фрески. Небесна Дівка допомагає юнакові добратися до коханої, спустивши йому на допомогу свої довгі коси. Двоє закоханих потрапляють в шторм, і дівчину забирає вітер. Борючись з Богами Вітру (3), молода людина непритомніє. Далі без перерви починається фінальна (5) сцена веселощів, де всі з радістю святкують возз'єднання двох молодих людей. В цей же час добросерда Небесна Дівка, яка допомогла їм врятуватися, непомітно для присутніх повертається і розчинюється у фресці Дуньхуана.

В остаточному варіанті фортепіанна транскрипція представляє цикл з трьох п'єс:

1. «Кружляння фей»,
2. «Чилійські музиканти»,
3. «Перський танець».

Виникає відчуття, що композитор свідомо відмовляється від номерів з драматичним змістом, залишаючи тільки світлі і радісні танцювальні сцени. Даний фортепіанний цикл отримує величезний успіх в концертній практиці піаністів. Так, наприклад, чудове виконання *Трьох фрагментів з балету «Мрії Дуньхуана»* Чи Фан відрізняє легкість, барвистість, блискуча віртуозність, багатство тембрів.

Композитор приділяє велике значення реєстровій драматургії, збагачуючи фортепіанне звучання імітацією тембрів оркестру. Особливо показово в цьому відношенні тяжіння композитора до змішаної, багатоелементної музичної тканини: широке використання акордово-октавної техніки, гармонійних фігурацій, крайніх динамічних градацій, реєстрових контрастів. У своєму творі композитор зобразив широке коло образів лірико-психологічного плану, не позбавлених в ряді випадків картинної мальовничості.

Величезна роль у всіх трьох п'єсах належить фоніці ударних інструментів гонгу й барабанів, які зазвичай супроводжують народний

танець. Засобами фортепіанної музики автор передав звуковий образ танцю, що виконується під акомпанемент барабана, мелодію, що супроводжується стрибками, ясні і живі мотиви, гострий ритм. При цьому він враховує особливості фортепіанної техніки, яка значним чином впливає на результат фортепіанної обробки.

Для всіх трьох п'єс циклу характерна опора на популярний в китайській народній музиці принцип варіювання на народні теми, збагачений них виразними засобами романтики. Це забезпечує багатство романтичних прийомів фортепіанного письма, рішення кульмінації як розгорнутої віртуозної імпровізації, використання поліфонічних прийомів. Всі три номери мають життєрадісний, оптимістичний характер. Побудовані на національному матеріалі номери спалахують чітким пружним ритмом, який бере витік з народно-танцювальної основи балету.

Цикл може служити зразком концертно-віртуозного твору. Для передачі яскравого музичного образу тут майстерно використані такі можливості фортепіано, як передача безлічі оркестрових тембрів, заповнення великого звукового простору, поєднання дрібної і крупної фортепіанної техніки. В цілому метроритм – одна з найцікавіших сторін музики балету, він грає величезну образну драматургічну роль в фортепіанній сюїті.

Необхідно звернути увагу виконавця на різноманітність фігуративного викладу, що застосовується в партіях окремих рук, в паралельному, протилежному, дзеркальному русі. Особливо велике тяжіння композитор відчуває до атрибутів крупної техніки – октавним побудовам у вигляді стрімких пасажів, октавного викладання рухливих тем, сполученням октав з акордами і подвійними нотами.

У танцювальних п'єсах багато звукозображувальних моментів. Вони пов'язані з тембром і прийомами гри на народних інструментах. Епізоди, що нагадують про народне музикування, часто мають імпровізаційний характер. Так, наприклад, потрібно звернути увагу на втілення на фортепіано тембру китайських бамбукових дудок *ді і сяо*. Справжній старовинний китайський

інструментальний наспів у вигляді цитати вводиться в середньому епізоді другої п'єси циклу.

Слід зазначити, що в симфонічну партитуру композитор вводить партії китайських духових інструментів – бамбукових дудок. Народно-інструментальна імпровізація змальована кількома точними ритмічними штрихами в фортепіанної версії, а саме, – пунктиром, характерними тріольними інтонаціями, різноманітними прикрасами (форшлаг, мордент, трель). Від традицій народного інструменталізму йдуть і прийоми орнаментального розцвічування мелодій, однією з особливостей яких є участь мелізматика в структурі мотивів, коли орнамент стає органічною частиною мелодії, надаючи їй гнучкість, вишуканість, імпровізаційність характеру.

### ***2.1.3. Втілення жанрових властивостей транскрипції в Поліфонічному циклі для фортепіано ор. 68 (2008)***

У 2006 році під час Третього Фестивалю фортепіанної музики «Гулан'юй», проведеного в місті Янцзюнь, один з професорів кафедри спеціального фортепіано Пекінської консерваторії, попросив композитора скласти кілька фуг в китайському стилі, аргументувавши їх гостру необхідність для національного фортепіанного репертуару. Власне, і без побажань колеги-педагога, композитор розумів гостроту проблеми. У наслідку цієї розмови у композитора з'явилися 4 поліфонічних цикли з фугами для фортепіано соло. Згодом вони неодноразово успішно виконувались на різних музичних заходах.

Масштабний фортепіанний цикл ор. 68 Хуан Ан-Луна представлений чотирма циклами, які є авторськими транскрипціями для фортепіано власних творів композитора. Він складається з Токати, Хоралу і Фуги ре мінор (№ 1) і трьох прелюдій і фуг – Ре мажор (№ 2), фа мінор (№ 3) і соль мінор (№ 4).

У 2008 році оп. 68 був опублікований в збірнику «A new compilation of the piano works by Huang An-Lun» [209]. Автор передмови до збірки, завідувач фортепіанним відділом середньої музичної школи при Центральній консерваторії Пекіна професор Чжан Цзінь висловив думку, що твори Хуан Ан-Луна opus 68 є «його власними роботами і одночасно шедеврами мистецтва транскрипції. Вони спростовують, перш за все, занадто поширену музикознавчу думку про те, що будь-яка транскрипція – це найгірша імітація оригіналу, і що, в якійсь мірі, велика транскрипція є “оскверненням” твору - першоджерела. Але в даний час в середовищі досвідчених музикантів таке відношення в значній мірі застаріло і ігнорується» [209, с. 7 ].

На думку китайського музиканта, «більшість сучасних композиторів в значній мірі нехтують таким композиційним методом, як транскрипція. Дійсно, сьогодні відносно рідко можна знайти композитора або навіть виконавця, який досконало володіє цим мистецтвом і чи навіть справляється з цим складним аспектом композиції» [там само].

У колишні часи мистецтво транскрипції було підняте до сліпучих висот, особливо такими європейськими музичними діячами, як Й. С. Бах, Ф. Лист, Ф. Бузоні, Л. Годовський, С. Рахманінов і С. Прокоф'єв, які часто трансформували оригінальну композицію в більш складний і віртуозний твір. У найкращому разі транскрипція – це щось більше, ніж просте перенесення музичної партитури з одного інструмента на інший.

Найчастіше особистість композитора, який працює над транскрипцією, може втручатися в особистісний простір і бачення світу іншого композитора, як це часто буває з транскрипціями Ф. Бузоні, Ф. Ліста і С. Рахманінова. Або, якщо транскриптор використовує свою власну музику, транскрипція може додатково збагатити або навіть збагатити оригінальну роботу новими музичними ідеями.

У транскрипціях оп. 68 Хуан Ан-Лун показує своє преклоніння перед музикою Й. С. Баха. Шанування музики великого німецького поліфоніста китайським композитором проявилось в дуже ранньому віці і до цього дня

залишається сильним. За словами самого Хуан Ан-Луна, то було «щось, що виходить за рамки часу і регіону, що перевершує індивідуальність і національність. Саме це натхнення мотивує всіх нас, хто без труднощів і жалю встав на складний шлях музики. Я глибоко переконаний, що те, що намагався висловити Бах, належить всьому людству. До того ж, хороша китайська музика повинна передавати подібну універсальну духовність. Національна музика не зменшує цю універсальність, а посилює і збагачує її. Для нас всі великі піонери національної музики на Заході – хороші приклади для наслідування. Чи повинні ми стояти на плечах музичних гігантів, або ми повинні розбити цих гігантів на шматки? Без будь-яких коливань або жалю я неодмінно візьму перше, як девіз свого життя» [209, с. 9].

У фортепіанному циклі ор. 68 № 1 вже перші такти дають зрозуміти як виконавцям, так і слухачам, що перед ними постає видатний маестро клавіатури. Тут на перший план висунулася постать Хуан Ан-Луна як музиканта-транскриптора – не тільки талановитого композитора, але й професійного піаніста і імпровізатора, творчість якого була направлена на використання і трансформацію раніше написаних творів. Завдяки його манері письма і по тому, як написані його транскрипції і для фортепіано, водночас стає очевидним, що він є чудовим виконавцем віртуозом, який прекрасно володіє піаністичними навичками і знає специфіку інструменту.

Композитор слідує листівським традиціям, в зв'язку з чим доречно згадати відомий вислів великого угорського піаніста і композитора: «Фортепіано займає перше місце в ієрархії інструментів: воно найчастіше користується увагою і найбільш розповсюджене <...> В діапазоні своїх семи октав воно містить обсяг цілого оркестру, і десяти пальців людини досить для відтворення гармоній, здійснюваних об'єднанням сотень музикантів. При його посередництві стає можливим поширення творів, які інакше, через труднощі зібрати оркестр, залишилися б невідомими. Тому по відношенню до оркестрового твору воно – те саме, що гравюра до твору живопису, яке вона розмножує і поширює...» [66, с.196].

Токата, Хорал і Фуга ре мінор (ор. 68 № 1 ) була останнім твором Хуан Ан-Луна, написаним під час його навчання в Єльському університеті. Первісна версія присвячена професору по класу віолончелі Єльського університету Альдо Парізо. Твір було написано для новаторського складу (60 осіб!) віолончельного ансамблю. Прем'єра твору відбулася в Канаді в 1986 році із залученням 60 молодих віолончелістів. Центр мистецтв «Банф», де проходив концерт, був переповнений. Присутні розуміли, що виконання твору представниками лише одного інструменту віолончелі – це виклик композитора, так як він узяв на себе сміливу задачу подолання обмеженості одного єдиного тембру інструмента. І композитор виправдав очікування, прем'єра пройшла з приголомшливим успіхом.

Музичні критики писали, що «в цій конкретній роботі Хуан Ан-Лун вивів китайську музику на новий рівень, і не тільки мелодичний, але і гармонічний і поліфонічний. У фузі композитор вражаюче застосував мотив В-А-С-Н, який використовували й такі композитори, як сам Бах і Ліст. Це емоційно-зворушливий і потужний цикл поліфонічних п'єс, який є одним з найсильніших творів Хуан Ан-Луна» [263, с. 7].

У своїй фортепіанній транскрипції Хуан Ан-Лун підсилює і примножує і без того потужний емоційний зміст своєї музики. При цьому композитор демонструє надвисоку майстерність у використанні різнобічних можливостей поліфонічної техніки за допомогою перетворення інструментальних параметрів найскладнішої партитури для 60-ти інструментів. Вона адаптується автором в багатоголосне поліфонічне письмо.

Однак, оркестровий твір, призначений для збільшеного складу інструментів, залишається лише умовно доступним при навіть дуже високому піаністичному рівні сучасних виконавців. Тому в силу неможливості абсолютно точної реалізації оркестрового письма, можна констатувати, що оригінальна партитура композитора була трансформована в принципово новий твір, який має самостійну художню цінність.

Гостро ритмізована токата з її графічним письмом втілює сам *рух* як об'єктивний процес. Її тема, заснована на єдиній мотивній ідеї, проводиться в різних контрапунктичних з'єднаннях, ставиться в різні реєстрові умови, як би освітлюючись різним світлом, що виявляє різні грані. При цьому камерний інтелектуальний характер квазіквартетного за своєю суттю і монооркестрового за інструментальним складом виконання далекий від яскравої концертності, в якій інструментальний чинник відіграє значну роль.

Композитор мислить оркестровими тембрами, вимагаючи від віолончелістів створювати ілюзію інших тембрів інструментів за допомогою використання їх динамічного потенціалу та специфічних прийомів звуковидобування. При виконанні на фортепіано необхідно прагнути до передачі в фортепіанній фактурі звучання відразу декількох різних груп віолончелей, враховуючи завдання, поставлені автором в транскрипції для цього інструменту. Тут композитор застосовує прийоми імітації тих тембрів інструментів оркестру, які володіють яскравими індивідуальними ознаками: характерна інтервалика, теситура, тембр, специфічні засоби виконання та ін. Контраст фортепіанних реєстрів асоціюється з протиставленням різних віолончельних груп. Оригінал партитури відрізняється підвищеною складністю нотного тексту, в зв'язку з чим в фортепіанному варіанті композитором були вироблені досить витончені фактурні рішення, як, наприклад, розташування голосів на трьох нотних станах.

Хорал приваблює не тільки красою своїх мелодій, а й філософською глибиною змісту, насиченістю звучання. Образно-емоційне наповнення музики проявляється у вигляді багатства мелодійної мови, інтонаційної відособленості кожного голосу фортепіанної партитури, досконалості а форми, точно визначеної динаміки.

Барвистість фортепіанного «інструментування» як можливості «використання звукових і технічних можливостей рояля задля виразної мети» [28, с. 22] може бути трактована як прагнення композитора до звукового оновлення свого першоджерела і знаходженню оркестрового

трактування фортепіано, «що представляє рояль, як оркестр в мініатюрі» [там само].

В подвійній п'ятиголосній фузі гармонійно поєднуються дисципліна композиційного мислення бахівських поліфонічних форм, яка не допускає ніяких відхилень з раціональністю новаторських прийомів. Гармонійна мова твору дуже складна, представлена у великій різноманітності, що створює якусь тональну невизначеність, яка уживається навколо одного тонального центру, незважаючи на руйнацію звичайних ладотональних зв'язків. Композитор переосмислює звуковисотні, метроритмічні і ладогармонічні взаємозв'язки, залишаючись, проте, в класичних контурах фуги. Моторність першої теми контрастує з величиною другої теми, побудованої на звуках відомого символу «В-А-С-Н».

На думку Пен Чен, Хуан Ан-Лун прагне «інтегрувати в свою музику традиції середньовічної та ренесансної поліфонії. Демонструючи складну поліфонічну техніку, композитор використовує прийоми інверсії і ретроградної інверсії, дзеркальних, зокрема ракоходних, звернень» [263, с. 33]. Хуан Ан-Лун також застосовує старовинні середньовічні техніки композиції, зіставляючи їх з пентатонікою, вкрапленнями політональності, впроваджує півтони в тональну основу мелодії. Драматургія твору ґрунтується на поступовому ускладненні фактури і розгортанні і мелодійної теми.

Подальші три Прелюдії і Фуги з ор.68 засновані на органних творах Хуан Ан-Луна, які є інструментальними епізодами з його кантат. Композитор звертається до старовинного жанру межі XVI-XVII ст., називаючи два органних твори-першоджерела *Sinfonia* (від грецького *syn* – разом, *phone* – звук). Тут також варто провести аналогію з органом-клавірними Концертами Г. Ф. Генделя, різноманітними за жанровим виглядом, у яких виявилися риси сюїтності. Як відомо, німецький композитор адаптував до органного звучання деякі власні твори, написані раніше для інших інструментів [1, с.73].

Це твори, написані з приголомшливим знанням тонкощів виконання на фортепіанній клавіатурі, які нагадують слухачеві чудові транскрипції Ф. Ліста для фортепіано органних творів Й. С. Баха. Як і Ф. Ліст, Хуан Ан-Лун відмовляється захаращувати партитуру безліччю сторонніх нот, які затуманюють і затушовують оригінальні звуки органу.

Композитор майже завжди використовує прийом редукції, залишаючи трьохрядковий стан в епізодах з найбільшою звуковою концентрацією. При цьому він завжди максимально піклується про піаністичному зручність фактури, засновуючи її на позиційному принципі, і лише в крайньому випадку використовує піаністичні формули на кшталт «нової моторики» (термін Л. Гаккеля), «де малюнок практично незалежний від будови руки і клавіатурної топографії і визначається переважно композиційною логікою» [28, с. 15].

Прелюдія і Фуга Ре мажор (ор. 68 № 2) була трансформована композитором з органного соло *Sinfonia* Кантати № 4. Прем'єра цього твору в повному обсязі відбулася в Гонконзі в 2001 році. Фортепіанній транскрипції Прелюдії і чотириголосній фузі властиві сила і міць звучання. Оскільки відтворення органного колориту умовно, то, для імітації звучання цього інструменту, авторський нотний текст зазнає значних видозмін за принципом ампліфікації (термін Б. Бородіна), який збагачує звукові можливості і прийоми виконання на фортепіано.

Завдання піаніста, виконуючого дану транскрипцію, полягає в вірно підібраних артикуляційних, динамічних засобах, що відповідають живим звукам органу. Найбільш переконливим, на думку автора дослідження, є запис російського піаніста О. Шемянова у Великому залі Московської консерваторії імені П. І. Чайковського.

Прелюдія і Фуга фа мінор (ор. 68 № 3) була трансформована композитором з органного соло *Sinfonia* Кантати № 3, прем'єра якої також відбулася в Гонконзі під керівництвом самого Хуан Ан-Луна в 1999 році. Кантата виконувалася також в Москві в 2002 році за участю Російського

державного хору ім. О. Юрлова. У фортепіанній версії схвильованість Прелюдії *attaca* переходить в грандіозну потрійну п'ятиголосну Фугу.

Необхідно відзначити, що композитор порушує тональну єдність поліфонічної діалогії. Ключові знаки фуги змінені на Фа мажор, однак, в процесі розвитку композитор демонструє тяжіння до кількох тональних центрів як мажоро-мінорної системи, так і п'ятиступінного ладу.

Для точного виконавського прочитання даного твору піаністу необхідно знаходити індивідуальність кожного звуку, прагнути до артикуляції *quasi legato*. Темброве слухання різноманітних мануалів і регістрів допоможе реалізувати багату динамічну палітру транскрипції. Тому рухові прийоми, штрихи, що демонструють різноманітні способи звуковидобування, грають важливу роль. Без оволодіння ними піаніст буде не в змозі показати органні фарби твору.

Заключна Прелюдія і Фуга соль мінор (ор. 68 № 4) є фортепіанною версією органної *Sinfonia* з Кантати № 2 композитора. Сама кантата була вперше представлена в 1987 році в Торонто батьком композитора Хуаном Фейлі. Це наймасштабніша хорова композиція в китайському репертуарі, що триває 90 хвилин. Крім Торонто, ця робота була виконана в Гонконзі, Нью-Йорку та Москві. Також був записаний компакт-диск у виконанні Російського державного хору ім. О. Юрлова під керівництвом С. Гусева.

Фортепіанна транскрипція представлена складною віртуозною Прелюдією, що переходить у величну подвійну фугу, написану в стилі бароко в синтезі з пентатонними прийомами. На думку Пен Чень, ця фортепіанна версія «стала кращим прикладом сучасної китайської композиції. У цьому творі Хуан Ан-Лун продемонстрував свій унікальний творчий потенціал інтеграції східних і західних традицій музичної композиції» [263, с. 21].

Необхідно дуже уважно підходити до вибору штриха, спираючись на ритмічну визначеність, точність і виразність в пасажах, виконуваних в різних динамічних площинах. Велике значення відіграє аплікатура, розподіл рук,

динаміка, фразування і акценти. Виконавець повинен домогтися конструктивно ясного, економного, графічного, лінійного звучання, що розвивається протягом тривалого періоду часу і поступово заповнює весь діапазон фортепіано.

## **2.2. Виконавські проєкції в музиці для фортепіано з оркестром**

### **2.2.1. Концерт №1 ор. 25b соль мінор (1983): Дж. Бановец та ідея боротьби за свободу**

Фортепіанний концерт соль мінор, ор. 25b Хуан Ан-Луна створений в 1982 році на основі другої частини його Симфонії №1 ор. 25 і присвячений Джозефу Бановецу. Піаніст відомий у багатьох країнах, що підтверджується в світовій пресі. Так, американське видання «Fanfare Record Review» писало про Дж. Бановеца як про «гігантського майстра клавіатури сучасності», російські «Новини» (Москва) охарактеризували виконавця як «чудового віртуоза, який влучив у публіку своїм глибоким розумінням духу композитора», польський журнал «Ruch muzyczny» (Варшава) назвав його «віртуозом в самому благородній сенсі цього слова» [209, с. 6].

Джозеф Бановец (народився в 1936 році) почав своє навчання в Нью-Йорку (США) у учениці Леопольда Годовського Енн Сент-Джон, потім у Карла Фрідберга, який, в свою чергу, був учнем Клари Шуман. Потім юнак продовжив музичну освіту у Віденській державній академії музики і драматичного мистецтва в класі Дьйордя Шандора (учень Бели Бартока). Після закінчення академії Дж. Бановец став переможцем Міжнародного конкурсу піаністів у Відні, після чого був спонсований австрійським урядом для здійснення грандіозного турне по країнах Європи. Так почалася кар'єра молодого піаніста.

За роки своєї виконавської творчості Дж. Бановец гастролював соло і з оркестром на п'яти континентах нашої планети. В 1992 році він був нагороджений Угорським товариством Ф. Ліста в Будапешті медаллю

Ф. Ліста в знак визнання його видатних інтерпретацій фортепіанних творів композитора. Дж. Бановец записав понад тридцять компакт-дисків для студій «Nacsos», «Marko Polo», «Toccata Classics», «Warner Brothers», «Alfred» і «Altarus». В 2008 році фірмою «Toccata Classics» були випущені диски із записами всіх творів М. Балакірева. Піаніст був номінований на премію «Греммі» як кращий соліст-виконавець з оркестром.

Дж. Бановец відомий також на міжнародному рівні як нотний редактор творів М. Балакірева, Л. Годовського, Й. С. Баха та автор книги «Керівництво піаніста по педалюванню» (1984), яка до теперішнього часу була видана в перекладах на шість мов. Останні роки піаніст займався педагогічною діяльністю, викладаючи на посаді професора в Університеті Північного Техасу (США). Він також регулярно дає майстер-класи в Джульєрдській школі (США), Санкт-Петербурзькій, Лондонській консерваторіях, в Китаї, часто запрошується в якості члена журі міжнародних конкурсів піаністів.

З 1983 року Дж. Бановец відвідав Китайську Народну Республіку більше п'ятнадцяти разів як для виступів, так і для проведення майстер-класів, а також був в Китаї солістом таких колективів, як оркестр Гонконгської філармонії, Пекінської центральної філармонії, Пекінського оперного оркестру, Шанхайського симфонічного оркестру і оркестру Гуанчжоуської філармонії.

Дж. Бановец вперше зустрівся з Хуан Ан-Луном в Дентоні, штат Техас, коли композитор відвідував Джона Джордано, диригента симфонічного оркестру Форт-Уерта. 22 липня 1984 року в Китаї відбулася світова прем'єра фортепіанного концерту №1 Хуан Ан-Луна з філармонічним оркестром Гуанчжоу під керівництвом канадського диригента Так-нг Лая. Партію соліста виконував Дж. Бановец.

Це був перший випадок в історії, коли іноземний виконавець брав участь у світовій прем'єрі, роблячи запис концерту композитора в Китайській Народній Республіці. Три тижні потому піаніст тричі виконував концерт в Пекіні з Центральним оперним оркестром. В кінці року він знову зіграв цей

Концерт в Пекіні і записав його для урядової звукозаписної компанії «China Records» і «HK Records». У 1986 році в Гонконгу концерт був записаний на CD, де партію фортепіано виконував Джозеф Бановец з оркестром Центральної опери під керуванням Чжен Сяопіна.

Для розкриття концепції твору дуже важливо знати історію створення Концерту №1 і ті події, які вплинули на його ідейно-художній задум. Так, цінні відомості про це містяться в дисертації Пей Юшу [234], яка, будучи ученицею Дж. Бановца, також тісно контактувала з самим Хуан Ан-Луном.

Фортепіанний концерт Хуан Ан-Луна соль мінор, ор. 25b, як і його Симфонія №1 ор. 25, стали відгуком композитора на політичні події, що відбулися в Пекіні на площі Тяньаньмень у квітні 1976 року. Композитор присвятив ці твори своїм співвітчизникам, які віддали своє життя за свободу Китаю. Через рік після цих сумних подій Хуан Ан-Лун приніс ноти своїх творів і поклав їх до пам'ятника Народним героям на площі Тяньаньмень.

Незважаючи на те, що в 1980 році Хуан Ан-Лун покинув Китай, виїхавши в Північну Америку, життєвий досвід, отриманий на площі Тяньаньмень в квітні 1976, надихнув його на створення свого фортепіанного концерту соль мінор і симфонії до мажор. У цих симфонічних творах композитор намагався не так втілити свої особисті переживання, скільки висловити біль страждання, радість боротьби за свободу, надію і побажання щастя всьому китайському народу.

Композитор втілює монументальну симфонічну концепцію, малюючи драматичні і трагедійні колізії. Драматургія фортепіанного концерту №1 розгортається в рамках трьохчастинного циклу. Хуан Ан-Лун використовує форму сонатного *allegro* для першої і третьої частини. Друга частина написана «в формі А-В-А-С-А2-Кодетта, де композитор слідує більш-менш лінійній структурі китайської інструментальної музики в форматі "розслаблена – повільна – помірна – швидше – розслаблена"» [234, с. 47]. На думку Пей Юшу, ця форма була запозичена композитором з класичної

китайської поезії, в якій структура задається формулою «вступ – зав'язка – кульмінація – розв'язка» [там само].

Фортепіанний концерт написаний на тональній основі. На думку Хуан Ан-Луна, традиційна тональність ніколи не повинна руйнуватися, якщо ви хочете писати музику з національним колоритом [234]. Національний характер китайської музики часто надає використання модального малюнка китайській пентатоніці. Іншими словами, щоб визначити «національність» композиції, спочатку треба ідентифікувати її модальність. Однак модальність не може бути реалізована, якщо музика не має будь-якої впізнаваної тональності.

Пей Юшу в своїй дисертації наводить телефонну розмову з Хуан Ан-Луном від 21 травня 1997 року, де композитор висловлював свою думку з приводу атональності. Так, за словами Хуан Ан-Луна, деякі композитори і теоретики вважають «атональність» неприйнятним терміном для визначення музики, яка «не орієнтована на певний тон або звучить в сильному дисонансі» [234, с. 30]. Хуан Ан-Лун надає перевагу терміну «атональні» для опису ізольованих пасажних побудов, що містять високий рівень дисонансу або використовують квазі-дванадцятитоновий звукоряд в своєму фортепіанному концерті [там само].

Хоча акордові звучності, отримані або з китайської модальної системи, або з західного «сучасної гармонійної мови», можна легко ідентифікувати, основна гармонійна структура в фортепіанному концерту Хуан Ан-Луна йде корінням у західну функціональну гармонію. Композитор стверджує, що у китайській традиційній музиці дійсно немає гармонії.

Гармонійна мова, почерпнута з китайської модальної системи, може працювати в дрібномасштабних композиціях, але такій роботі, як фортепіанний концерт, обов'язково необхідна гармонійна мова, яка може продовжити музику, наростити напруженість і рухати музику вперед, перебуваючи в розвитку. Західну гармонійну систему, на думку Хуан Ан-Луна, необхідно розглядати як «науку», оскільки всі народи можуть

«позичати» з неї певні ідіоми і змішувати їх зі своєю власною музичною системою [234]. У своєму концерті композитор не використовує хроматичну гармонію в тому звичайному сенсі, що притаманний музиці кінця ХІХ століття. Однак в концерті використовуються нерозв'язані тритони, хроматично рухомі дисонансні акорди, функціонально незв'язані акорди і колористичні звукові комплекси з метою емоційного посилення музики або розмитості відчуття традиційної тональності.

Перша частина *Moderato allegro* написана в сонатній формі з двома розгорнутими каденціями соліста. У Концерті значна роль віддана фортепіано. Автор звертає увагу на основний композиційний задум сонатного *allegro*, де вся музика виростає з початкового музичного образу вступу, що є своєрідною лейттемою, яка дає про себе знати на різних етапах драматургії Концерту.

Вступ починається з першої каденції соліста. Композитор звертається до ліричної теми, насиченої широкими інтонаціями оспівування, плавним ритмічним рухом. Несподівано лірична мелодія уривається емоційним «взривом», який отримує свій драматургічний розвиток, аж до трагедійності.

Образ фортепіано в першій частині концерту у виконанні Дж. Бановеца – мужній. Для гри піаніста характерне величезне самовладання, непереборна сила волі. Він грає блискуче, але без самовпевненої неприборканості. Його залізний ритм демонструє сувору організацію, при цьому неважко переконатися в великому ритмічному розмаїтті його гри. Відзначимо блискучий віртуозний виклад фортепіанної партії. У каденції щедро використані різноманітні технічні можливості інструменту (октави, пасажі, барвисто-колористичні фігурації).

Конфліктне зіткнення двох антагоністичних образів знаходить вираз у протиставленні полярних інтонаційних сфер. Для відтворення образу похмурих сил композитор використав терпкі дисонуючі співзвуччя як засіб образної характеристики. В інтерпретації Дж. Бановеца фортепіано звучить рвучко, зухвало. Тут виконавець занурює нас в атмосферу пристрастей,

вольових образів, які задають характер всієї частини, використовуючи широкі можливості і діапазон фортепіано.

Величезну драматургічну роль в першій каденції грає метроритм, пред'являючи серйозні вимоги до виконавця, а в більшій мірі до його розуміння закономірностей народно-національних жанрів, які є фундаментом ритмічного багатства концерту.

Після вступу головна партія звучить в оркестрі. За словами автора, ця музика «покликана дати відчуття стиснення часу, тут тріолі чвертями часто допомагають мелодії як би “плисти за ритмом” і маскувати швидкий темп» [70, с. 10]. У процесі подальшого розвитку оркестр і соліст взаємодіють, утворюючи цілісну інтонаційну драматургію. Незважаючи на ударність прийомів, імпульсивність музики, яка провокує соліста на, можливо, надмірну сміливість, подальший розвиток частини супроводжується серією віртуозних фігураційних перетворень, організованих чітким темпоритмом. Дві теми в експозиції стають основним матеріалом для розділу розробки, в якому низка тональних модуляцій проходить через субдомінантові відносини (до мінор – фа мінор – сі-бемоль мінор – мі-бемоль мінор).

Другу каденцію, розташовану перед кодою, можна умовно розділити на два фрагмента, де перший з них «є атональним фугато, побудованим на тематизмі, використаному композитором в Симфонії ор. 25, а другий фрагмент призначений для демонстрації віртуозності соліста» [234, с. 31]. Розгорнута кода побудована на темі вступу і заключному матеріалі. На думку Хуан Ан-Луна, кода може розглядатися як друга розробка першої частини [там само].

Роль фортепіано в концерті дуже значна. Соло інструментів доручається найважливіший тематичний матеріал, фортепіано нарівні з оркестром бере участь у розвитку основних тем. Спостерігається велика різноманітність поєднань партій соліста і оркестру, що демонструють такі прийоми концертування, як протиставлення, змагання, діалог, ансамблеве партнерство, акомпанемент, переклички-імітації та ін.

Партія соліста поєднує в собі риси оркестральності та специфічно фортепіанної барвистості. Часто чуються тембри різних китайських інструментів – чжена, ерху, цитри цинь, бамбукової флейти ді. Композитор розвиває віртуозне начало у фортепіано, використовуючи широке коло прийомів віртуозного викладу, вироблених в європейській концертно-виконавській практиці XIX-XX століть.

Однією з найцікавіших сторін музики Концерту №1 соль мінор є метроритм, який грає найважливішу образну и драматургічну роль. Музичній мові концерту властива метрична змінність, яка проявляється досить різноманітно, але частіше за все як один із засобів формоутворення або динамізації музичної дії, образного контрасту або імпровізаційності висловлювання. Високий рівень розвитку ритмічного начала в концерті пред'являє серйозні вимоги до почуття часу виконавця.

В першій частині концерту виконавець стикається з різноманітністю ритмічних побудов, з яких народжується інтонаційно-фіксований мелодійний матеріал. Ритмічні малюнки часто близькі до китайських імпровізаційних награвань, іноді будуються як би за допомогою виписаних мелізмів. У мелодізованій багатоскладовій фактурі в залежності від ступеня ритмічної диференціації голосів проявляються яскраві поліритмічні поєднання, часто пов'язані і з ритмічним контрапунктом концертуючих партій, ритмічні складності, притаманні розроблювальним, серединним розділам, де накопичується напруження, і ритм разом з іншими засобами виразності бере участь в динамізації музичного процесу. У кульмінаційній зоні ритмічна структура ускладнюється.

Слід також відзначити різноманітність фігураційного викладу в партіях окремих рук, в паралельному, протилежному, дзеркальному рухах. Велике тяжіння композитор відчуває до крупної техніки – до октавних побудов у вигляді стрімких пасажів або октавного руху тем, до сполучення октав з акордами та подвійними нотами.

Друга частина – *Adagio*, перейнята спокійним настроєм, заснована на пентатоніці. В ній отримали втілення елементи китайського пісенного фольклору. Так, в листі до Пей Юшу від 28 липня 1996 року Хуан Ан-Лун повідомляв, що в фортепіанному концерті соль мінор він не цитував будь-які народні пісні дослівно. Однак композитор вказував, що китайські народні пісні, особливо фольклор північно-західного Китаю, «сильно вплинув на його тематичне вживання» [234, с. 54].

Північно-західний Китай, який зазвичай називають зоною Плато Лесса, є батьківщиною багатьох типів різних народних пісень, таких як Сінь Тянь Ю, Па Шан Дяо, Шан Цу, Сяо Дяо та ін. Серед них Сінь Тянь Ю, яка походить з північного регіону провінції Шаньсі, є найбільш відомою і завжди була основним джерелом натхнення для китайських композиторів. Особливо самобутні ліричні теми, в яких позначається вплив протяжних мелодій, які відрізняються глибиною змісту і емоційною стриманістю, цнотливістю.

Друга частина починається з невеликого оркестрового вступу, і відразу за ним вступає оркестрова тема розділу А, в якому представлена вишукана мелодія у стилі китайської народної пісні. Розділ В представлений численними фортепіанними арпеджиато, заснованими на пентатонічних модальних акордах. Їх звучання нагадує перебір струн на старовинному китайському інструменті *чжен*.

Фортепіанна тканина має великий потенціал барвисто-асоціативних можливостей і визначає високу ступінь піаністичної зручності (рівномірний розподіл фактурної тканини, часті зміни туше). В інтерпретації Дж. Бановца виклад партії соліста заснований на принципах мелодійного розгортання, що продемонстровано різнотембровим звучанням шарів фактури. У багатоголосій кантилені піаніст підпорядковує віртуозні прийоми викладу пісенному інтонуванню, барвисто співвідносячи регістри фортепіано. У мелодійній фігурації, яка широко представлена в партії фортепіано, величезного значення набуває виділення фразировочних інтонаційних

осередків, плавність і гнучкість переходів, артикуляція за допомогою продуманої позиційної аплікатури.

В ході розвитку музичного матеріалу ми можемо почути у виконанні Дж. Бановеца ліричні епізоди, виписані в поліфонічному триголосі. Мелодія, що ковзає по хроматизмам, гармонійна непередбачуваність, інтенсивна слухова робота, індивідуальна звукова палітра створюють відчуття імпровізації і зачудованості.

У розділі С (після проведення розділу А<sub>2</sub> у фортепіано) різко змінюється характер руху. Настрій стає схвильованим, розвиток музики призводить до атональної фортепіанної каденції, яка є кульмінацією частини. Повільний рух змінюється бурхливим сплесками *Appassionato*, потім музика знову повертається в стан спокою, занурюючи нас у світ примарних образів.

Виконання Дж. Бановеца каденції дає уявлення про багатющу звукову палітру солюючого інструменту. Звертає на себе увагу ясність кожного звуку, широка темброва і динамічна шкала, барвистість. Після пристрасної кульмінації напруження спадає, і ми знову повертаємося до висхідної теми, до питання, що не має відповіді, все завмирає в стані невизначеності. Після каденції оркестрова партія повертається до матеріалу вступу, в якому фортепіано виконує «“випадкові ноти” в атональну стилі» [234, с. 52], що створює таємничу атмосферу.

Друга частина закінчується кодеттою, побудованою на тематизмі розділу В. Основним способом виконання мелодійних пальцевих пасажів є *leggiero*, піаністичність якого хочеться особливо підкреслити. Величезне значення грає педалізація, пов'язана зі співучим трактуванням інструменту, потребами *legato*, індивідуалізацією голосів у фактурі, гармонійною колористикою, темброво-фактурними функціями. У виконанні Дж. Бановеца слід зазначити гнучкість ритму і тонке відчуття пластики кантиленних епізодів.

Третя частина (*Allegro assai*) найбільш енергійна, ритмічна пульсація чітко і ясно виражена вже в оркестровому вступі. Подібно до першої

частини, структура фіналу відповідає формі сонатного *allegro*. Колосальна за обсягом заключна частина концерту врівноважує великомасштабну першу частину. При цьому тривала кода служить не тільки його висновком, але й драматургічним узагальненням концерту в цілому.

Різноманітний мелодійний матеріал *Allegro assai* має в усіх частинах єдину інтонаційну сферу, що, безсумнівно, зв'язує невидимими «нитками» драматургію циклу. Експозиція досить масштабна і може бути розділена на два самостійних епізода. Перший (тт. 36-165) розгортається в сіль мінорі, другий (тт. 166-210) – сі-бемоль мажорний – будується на розвитку двох тем. Другий розділ досить короткий, він містить першу тему, яка проводиться в обох тональностях, і висновок.

На відміну від першої частини, розвиток фіналу використовує в якості основного матеріалу майже виключно другу сі-бемоль мажорну тему. Розробка першої теми в сі-бемоль мажорі згодом призводить до кульмінації всієї частини.

В процесі розвитку головна тема набуває вигляд переможного маршу. Партія соліста в концерті найяскравішим чином демонструє різноманіття прийомів концертного піанізму. Дж. Бановец продовжує заданий оркестром рух. Виконавець демонструє нам калейдоскопічність, миттєвість моменту, емоційну яскравість, контрастну зміну настроїв і жанрів.

Необхідно підкреслити феноменальну віртуозну майстерність Дж. Бановеца, точність при виконанні найскладніших піаністичних прийомів. Партія соліста надзвичайно складна, насичена акордами, віртуозними фігураціями та стрибками, які охоплюють всіх регістри інструменту. Віртуозні елементи концентруються більше в сполучних та розроблювальних розділах, в кульмінаційних зонах і, звичайно, фортепіанних каденціях. Розвиток доходить до апофеозу фортепіанного повнозвуччя і закінчується на високій емоційній ноті.

Незважаючи на це, пасажні побудови в партії соліста піаністично раціональні, головним чином, внаслідок міцної опори на позиційний принцип

викладу, часті зміни фактурних малюнків. Зміни різних комбінацій музичної тканини дають можливість піаністу економити сили в переходах від одного виду техніки до іншого.

Але найбільшим досягненням виконавця слід вважати вміння відобразити національну специфіку твору. Через гнучкість і точність інтонації передається відчуття національної приналежності музики. Моторика мелодії «немов рветься вперед, нудячись в неспокійному очікуванні» [209, с. 10]. Піаніст загострено чує хроматизми, завдяки яким гармонійна тканина насичується оригінальними, свіжими, гострими по звучанню гармоніями. Технічні завдання в партії соліста відрізняються своєрідністю завдяки інтервальному складу гармонійних комплексів і пасажів на їх основі. Звукоряд пентатонних ладів також визначає інтервальний склад аккордики у концерті.

### ***2.2.2. Концерт № 2 ор. 57 до мінор (1999): художня концепція в виконавському втіленні Хсу Фей-Пінга***

Концерт № 2 ор. 57 c-moll є яскравим прикладом взаємовпливу західноєвропейської і східної національних музичних традицій. Твір присвячений другу композитора видатному американо-китайському піаністу Хсу Фей-Пінгу, який отримав міжнародне визнання в США, Німеччині, Франції, Андоррі, Швейцарії, Італії, Ізраїлі та інших країнах.

Хсу Фей-Пінг займає особливу роль в творчості Хуан Ан-Луна, будучи не тільки «адресатом» і першим виконавцем, а й натхненником багатьох творів композитора. Хсу Фей-Пінг по праву вважається одним з найяскравіших китайських піаністів, які заявили про себе в ХХ столітті. Його дружба і творча співпраця зі своїм співвітчизником і ровесником Хуан Ан-Луном була обумовлена тим, що доля обох музикантів мала безліч загальних «точок перетину».

Піаніст народився в 1950 році на острові Гулан'юй в південно-східному Китаї. Він був наймолодшим сином у християнського пастора, перехід якого в християнство привів його до втрати урядової роботи і подальшої бідності сім'ї. Ідилічний острів Гулан'юй перебував під впливом єзуїтських місіонерів, які насаджували серед місцевого населення не тільки релігію, а й культуру Заходу, в тому числі за допомогою її артефактів. Так, згідно з наявною статистикою, до 1950-х років на острові налічувалося понад 500 фортепіано, тому цю місцевість стали називати «Островом фортепіано» [226].

Ще дитиною Хсу проявив неймовірну здібність гри на слух. Він виріс серед співу гімнів, а його мати грала на фортепіано релігійну музику. Одного разу, коли вона захворіла, п'ятирічний Фей-Пінг підійшов до фортепіано і почав грати гімни зі слуху. З цього моменту сім'я усвідомила величезний талант хлопчика і почала заохочувати його заняття музикою. коли Хсу Фей-Пінгу було вісім років, у нього з'явилася можливість зустрітися з професором Цзи-Сен Фаном, завідувачем фортепіанним відділом Шанхайської консерваторії, який визнав його найяскравіші музичні здібності. До дванадцяти років юнак вже грав все етюд Ф. Шопена і виступав в Шанхайській філармонії. Він вступив в Шанхайську консерваторію – музичний навчальний заклад, який став популярним завдяки викладанню педагогів з Росії.

Одного разу Хсу Фей-Пінга запросили для виступу перед королевою Єлизаветою в Бельгії, яка була настільки вражена його талантом, що особисто запросила юнака вчитися і виступати в Європі. На жаль, у зв'язку з початком Культурної революції в Китаї, йому не було дозволено прийняти це запрошення. Шанхайська консерваторія була закрита в цей період, а його вчитель помер на руках Хсу Фей-Пінга, жорстоко замучений червоноармійцями.

Подібно Хуан Ан-Луну, відправлений на «перевиховання працею», Хсу Фей-Пінг займався сільськогосподарськими роботами під час вимушеного

заслання в сільську місцевість. Піаніста також примушували виступати: він був викликаний, щоб грати Концерт «Жовта ріка» – як відповідний «революційний» твір. Протягом двох років Хсу Фей-Пінг і група музикантів-оркестрантів йшли пішки через весь Китай, тягнучи на собі віз, на який було завантажено фортепіано. Піаніст грав Концерт «Жовта річка» кілька сотень разів солдатам, селянам на фермах і робітникам на фабриках. Хоча це було важким завданням, він був радий тому, що він був першим китайським піаністом, якому дозволили повернути свій інструмент на батьківщину.

Під час виступів Хсу Фей-Пінг міг грати тільки названий твір, який представники тодішньої ідеології вважали «морально чистим витвором» [226]. Внаслідок багаторазового виконання віртуозного опусу без розігрування і пов'язаного з цими умовами постійного фізичного перенапруження у піаніста виникли рани на пальцях, і він став «непотрібний» в якості носія «вірної» ідеології. Адміністрація його звільнила, скоротивши і без того мізерну заробітну плату до еквівалента чотирьох доларів на місяць. Проте, Хсу Фей-Пінг вижив в трудових таборах і став відомий в Китаї, гастролював по всьому Далекому Сходу в якості соліста Центральної філармонії, оркестр якої визнаний одним з кращих в країні.

Після закінчення Культурної революції, як і Хуан Ан-Лун, Хсу Фей-Пінг отримав в 1979 році дозвіл на навчання в Сполучених Штатах Америки. Спочатку піаніст вступив до Істменської музичної школи, а потім в Жульярдську школу музики в клас Олександра Городницького. Після переїзду в США музикант отримав американське громадянство і оселився в Нью-Йорку.

У 1983 році Хсу Фей-Пінг став володарем золотої медалі на Міжнародному конкурсі піаністів ім. Артура Рубінштейна в Ізраїлі. Ті, хто чув виступ піаніста на конкурсі, довго згадували «сенсаційне виконання Тарантели Ліста і Сонати сі-бемоль мінор Шопена. Його інтерпретація, включаючи мазурки Шопена і «Місячну сонату» Бетховена, показує його

творче ставлення до цих творів. Він був маленький на зріст, дуже моложавий; друзі описують його як м'яку, веселу і щедрю людину, як "людину віри", яка мала позитивний вплив на всіх оточуючих його людей»[227].

Хсу Фей-Пінг також став переможцем на інших міжнародних конкурсах, в тому числі Конкурсі стипендій для піаністів ім. Джини Бахауер, Міжнародному конкурсі Університету Меріленду і Міжнародному конкурсі Paloma O'Shea (Іспанія). У 1984 році Хсу Фей-Пінг вперше виступив з сольним концертом в нью-йоркському залі Аліси Туллі, після чого почав гастролювати по всій території США, в тому числі в таких престижних залах, як Карнегі-хол, Лінкольн Центр, Кеннеді Центр у Вашингтоні та ін.

Хсу Фейпінг отримав міжнародне визнання з тих пір, як став виступати на сценах Німеччини, Франції, Андорри, Швейцарії та Італії. Він виступав в якості соліста з багатьма оркестрами, такими, як оркестр Московської філармонії, фінським симфонічним оркестром *Tempere*, Монреальським симфонічним оркестром Чарльза Дутойта і в численних міжнародних фестивалях.

Творчість Хсу Фей-Пінга була також затребувана в його рідній Азії, де його концерти проходили спільно з симфонічним оркестром Кюсю в Японії, з Пекінським національним симфонічним оркестром в Китаї, з Шанхайським симфонічним оркестром і з Симфонічним оркестром Шанхайського радіо. Гру піаніста записували відомі студії звукозапису, такі як *Columbia Records*, *RCA Victor Records*, *Hugo Records*, *ROI Productions*, *M-A Recordings* в Японії.

Практично в усі свої програми піаніст включав музику західноєвропейських і китайських композиторів. Хсу Фей-Пінг був особливо відзначений критиками за музичну проникливість, блиск і поетичність його інтерпретацій. Так, в 1989 році газета «Вашингтон пост» писала, що піаніст грає з «вродженим атлетизмом і витонченістю» [цит. по: 227]. «Нью Йорк Таймс» відзначала, що виконавцю «вдається поєднувати вогонь з делікатністю» [там само]. У «Вашингтон пост» говорилося, що «його силою народжується благодать і швидкість» [там само]. «Він дивовижно володіє

технічною віртуозністю і музикальністю» [там само], – вторив їй «Сан-Франциско Екзамінер». Ізраїльська газета «Мішмар» особливо виділяла віртуозне володіння піаніста «перлинною» технікою: «Його сліпуча техніка перле нанизувалася гронами на довгі рядки музичної чуттєвості» [там само]. А «Гонконг Стандарт» так описувала атмосферу, що панує в залі під час концерту Хсу Фей-Пінга: «Його аудиторія була просто сп'яніла і полонена красою звуку, який, здавалося, лився з-під його пальців. Тут було багато поезії, гумору і сліпучого піанізму» [там само].

Хсу Фей-Пінг загинув в автокатастрофі під час гастролей в Китаї в листопаді 2001 року в віці 51 рік. Його пам'яті були присвячені концерти по всьому Китаю, опубліковані статті в «Нью-Йорк Таймс», «Вашингтон Пост», журналі «Клавір» в США, в провідних журналах у Великобританії, Фінляндії, Китаю, Шотландії, Сінгапуру, Південної Африки і Південної Америки. Хсу Фей-Пінг був не тільки чудовим інтерпретатором західної класичної музики, а й неперевершеним виконавцем творів Хуан Ан-Луна.

Найбільшим твором Хуан Ан-Луна, присвяченим Хсу Фей-Пінгу, став Концерт № 2 до-мінор ор. 57 для фортепіано з оркестром. Його прем'єра відбулася 12 червня 1999 року в залі Шанхайського Мюзік Холу. Шанхайським симфонічним оркестром диригував сам Хуан Ан-Лун, партію фортепіано виконував Хсу Фей-Пінг. Порахувавши твір надмірно довгим (близько п'ятдесяти хвилин), звукозаписна компанія попросила Хуан Ан-Луна скоротити композицію.

«Це був важкий процес, – згадував композитор, – вирішити, що прибрати, і що залишити» [8: 20]. Він радився з Хсу Фей-Пінгом, який просив Хуан Ан-Луна не робити занадто великі скорочення в нотному тексті. Автору, в кінцевому рахунку, вдалося задовільнити і компанію грамзапису, і того, кому присвячений концерт.

Концерт в другій редакції Хсу Фей-Пінг виконав з Російським філармонічним оркестром під керуванням Костянтина Кримця [219]. Твір триває трохи більше, ніж сорок сім хвилин. Автору хоч і не вдалося рішуче

зменшити свій твір, але все ж істотно його скоротити, зробивши партитуру на дев'ять сторінок коротше.

На жаль, записів первісної версії концерту не збереглися, оскільки звукозаписна компанія відмовилася робити запис; однак, початковий нотний текст існує, і його можна порівняти з заключною версією. Істотним скороченням, за словами композитора, піддалися перша і третя частини. У них «деякі епізоди були скорочені або повністю виключені з остаточного варіанту» [234, с. 21].

Концерт представляє величезний інтерес з точки зору як виконавської інтерпретації, так взаємозв'язку китайської і західної музики, їх синтезу в сучасному музичному мистецтві. Композитор звертається до великого складу західного симфонічного оркестру. Ладовою основою Концерту виступає західна мажорно-мінорна система. Проте, головні теми Концерту є унікально китайськими, вони зберегли опору на пентатонний лад, який грає важливу роль в образному наповненні всієї композиції.

«Китайська музика, – стверджує Хуан Ан-Лун, – не має ніякої гармонії. Вона складається виключно з мелодії» [232, с.12]. Концерт написаний в традиційній тричастинній формі «швидко-повільно-швидко»: перша і третя частини – в сонатній формі, друга частина – в простій тричастинній.

Перша частина *Allegro assai* починається масштабної подвійної експозиції. «Початок концерту схожий на подих, – стверджує композитор. – Я хочу, щоб слухач відчув печаль» [232, с. 23]. Своє натхнення Хуан черпає з навколишнього світу, а він далеко не ідеальний. Коли композитор пише музику, він постійно задається питаннями: «Чому світ йде таким шляхом? Чому в світі так багато печалі і хаосу?» [там само]. Але, незважаючи на все горе, яке має місце на Землі, все ще є надія. Саме цю надію перед обличчям світу, наповненого горем, композитор хоче висловити своїм твором.

Хсу Фей-Пінг геніально втілює у своєму виконанні одну з головних ідей Концерту – тему зіткнення людини з ворожими йому силами дійсності. В основі його виконавської драматургії лежить конфлікт між зловісним,

агресивним і лірично-трепетним, людським початком. Це представлено піаністом за допомогою звукової реалізації різноманітних типів мелодики, ритміки, фактури, найбагатшої тембрової палітри.

У першій частині концерту *Allegro assai* можна виділити п'ять тем, всі вони відрізняються китайським колоритом. Концерт відкривається повільною темою вступу, заснованою на пентатоніці в тональності до-мінор, або за китайською системою модальної тональності, до-юй. Далі впливає сонатне *allegro*, і мелодія – головна тема експозиції в тональності до-мінор. У т. 12, вступає друга тема, заснована на тріолях чвертей і незграбною мелодією. Тема спочатку представлена в контексті західної хроматичної системи, але згодом, вона буде мати кілька пентатонних варіантів.

Після розгорнутого симфонічного розвитку звучить масштабна віртуозна каденція. Деякі прийоми в ній були спеціально написані для демонстрації піаністичних можливостей Хсу Фей-Пінга (зокрема, гра тріолями). Побудова музичних фраз Хуан Ан-Луном цілком співзвучна основним тенденціям західної композиторської школи ХХ ст., для якої характерні розширені мелодії, продовжені до незвично великого розміру, але при цьому в своїй течії здатні утворювати «безшовну музичну тканину» [232, с. 32]. Друга каденція звучить в кульмінації на подвійних терціях і стрімких хроматичних пасажах.

Друга частина - *Andante* - заснована на трьох темах, які на завершення викладаються одночасно. В їх основі – пентатонне звучання, перейняте споглядальним настроєм. Найбільш сильний динамічний нюанс *mf*, ніде не зустрічається *staccato*. Авторська вказівка *legato sempre* поширюється на всю частину. Фортепіанне соло відкриває *Andante* плавною течією шістнадцятих по ступеням пентатонного ладу. Далі мелодію продовжує оркестр. Репліки соліста і оркестру перетікають одна в одну таким чином, що їх взаємопереходів майже не відчуються.

Фінал *Allegro assai* є частиною Концерту, яка найбільш загострена ритмічно і тяжіє до західної хроматичної системи. На відміну від перших

двох частин, написаних в розмірі 4/4, в якості основного метра, третя частина за основу бере розмір 3/4. Однак метрична пульсація досить часто змінюється, іноді навіть в кожному такті, в одному рядку трапляється п'ять або більше змін розміру. Така складна ритмічна організація створює потужний імпульс руху в фіналі Концерту.

Торкаючись проблем виконавської інтерпретації Концерту № 2, хочеться підкреслити, що закономірним наслідком поляризації художніх образів і виразних засобів повинно стати загострення засобів виконавського мистецтва (увага концентрується на різних виразних можливостях виконавської ритму, способів звуковидобування, динаміки, педалізації і т.ін.).

Цікавий ідейно-художній задум, широкий образно-емоційний діапазон, розмаїтість використаних засобів виразності роблять роботу над твором захоплюючою і корисною для молодого виконавця. Властива твору різноманітність висуває перед ним завдання виявлення індивідуальних особливостей і жанрової специфіки кожного способу окремо і одночасно охоплення форми цілого. Концерт дає вдячний матеріал для вивчення різноманітних типів мелодики, ритміки, фактури, а також оволодіння широкою палітрою виконавських засобів.

У концерті відбилися всі істотні особливості національного мелодизму, що викристалізувався в жанрах китайського музичного фольклору. Взаємодіючи з елементами мажоро-мінору, вони органічно вплітаються в структуру музичної мови концерту, зберігаючи значення «генетичних» ознак китайської музичної мови. Виконавець Концерту № 2 до мінор Хуан Ан-Луна стикається з великим багатством і різноманітністю метричного оформлення музичного плину. Сполучення метрів, часті зміни парних і непарних розмірів надають особливу пластичність ритмічним рухам.

Основними джерелами формування фактури в концерті стали: гармонійна будова, обумовлена інтервальними співвідношеннями пентатонних ладів, прийоми музичного виконавства на народних

інструментах, народно-пісенний мелодійний виток. Сполучені з мажороміною системою, принципами європейського гармонійного мислення, з формами і методами європейського концертно-симфонічного письма, саме ці особливості визначили свіжість і новизну викладу і звучання в концерті.

Фортепіано в концерті – це інструмент співу, віртуозності, багатоголосся, барвистих тембрових фарб, ритмо-динамічних функцій. Відчувається вплив класицистських прийомів викладу. У них ми зустрічаємо гамоподібні послідовності, гармонійні фігурації, різні види арпеджіо. Фактурні формули класицизму використовуються в швидких розділах в прозорому, іноді двохголосному викладі, що охоплює невеликий діапазон. Помітний вплив концертного письма Р. Шумана, Ф. Ліста, П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва. Риси романтичного піанізму, зокрема швидкі пасажі по звуках гармонійних комплексів, послідовності з подвійних нот в чергуванні рук, барвисті «плями» фігурації, виконувані на одній педалі, широко охоплена фактура з далеко віддаленим басом – ось не повний перелік прийомів письма, що йдуть від концертів названих майстрів ХІХ-ХХ століття.

Слід зазначити різноманітність фігуративного викладу, що застосовується в партіях окремих рук, в паралельному, протилежному, дзеркальному русі. Особливо велике тяжіння Ан-Лун відчуває до атрибутів крупної техніки – октавних побудов у вигляді стрімких пажів, октавного викладення рухливих тем, до сполучення октав з акордами і подвійними нотами.

Композитор прагне до фортепіанного повнозвуччя, до охоплення всіх регістрів інструменту, тому в фактурі часто застосовуються стрибки. Віртуозні елементи концентруються більше в сполучних і розроблювальних розділах, в кульмінаційних зонах і, природно, в фортепіанних каденціях.

Незважаючи на те, що концерт в основному побудований на звичних прийомах фортепіанного викладу, деякі технічні завдання відрізняються своєрідністю, завдяки інтервальному складу гармонійних комплексів і

пасажів на їх основі.

Звукоряди пентатонних ладів визначили кварто-квінтову будову акордики в концерті, що підтверджує синтез традицій народного інструменталізму з практикою сучасної композиції, як гармонійних засобів ХХ століття, які отримали втілення в творчості Б. Бартока, І. Стравінського, С. Прокоф'єва.

Якщо в коді фіналу Концерту кварто-квінтові акорди і пасажі подвійними нотами, побудовані на основі кварто-квінтових інтервалів, середина другої частини є, скоріше, епізодами з яскраво вираженим національним забарвленням. У першій частині кварто-квінтові поєднання стають традиційним органічним елементом музичної мови, проникаючим в будову всієї музичної тканини.

У гармонійній фактурі відбилися і особливості настоювання китайської цитри *цинь*, зокрема нерівномірна температура октавних ступенів, на якій велика терція кілька вже темперована, а мала – ширше. Нерівномірно темперовані пентатонні лади, багата обертонами монодія, «нечисті» з точки зору європейського слуху унісони і октави створили передумови для появи в фортепіанному викладі, в нотному записі таких інтервалів, як секунди і септими.

У концерті багато акордів, що складаються з секундових «грон», типу кластерів. Звертає на себе увагу єдність інтонаційного кола: іноді по вертикалі і горизонталі фактурна тканина складається з тих самих інтервальних сполучень. Структура вертикалей і фігурацій, з секундово-септимовими сполученнями, з одного боку відсилає до звуковисотності музики ХХ століття і вона, водночас, «рідна», бо застосовується до фактурно-піаністичних формул, що типізують жанр концерту. Активне використання інтервалу секунди в пасажах, трелях, тремоло, акордах, подвійних нотах дозволяє говорити про своєрідну секундову техніку, прийоми якої широко використовуються в концерті.

### *2.2.3. Поема «Гулан'юй » оп. 66 (2006): пам'яті друга з «Острова фортепіано»*

Хсу Фей-Пінг багато років поспіль просив свого друга скласти п'єсу про свій рідний острів Гулан'юй. Ця крихітна ділянка землі, розташована в морі Наньхай, поруч з містом Сяминь провінції Фуцзянь Китаю, добре відома, нагадаємо, як «Острів фортепіано». На острові оселилися перші іноземні купці після поразки Китаю в першій опіумній війні і підписання Нанкінського договору в 1842 році, потім тут розмістилися іноземні консульства з усією інфраструктурою. В результаті Гулан'юй був забудований в західному стилі, з переважанням будівель вікторіанської архітектури. На острові свідомо зберігається його історичне минуле, тому тут панує неспішний ритм ХІХ століття і відповідний антураж. Ще острів примітний тим, що тут знаходилася база адмірала флоту Чжена Ченгуна, який переміг голландські війська на Тайвані, за часів династії Мін в ХV столітті. З тих пір це місце стало символом національного китайського духу [228].

Гулан'юй називають «островом фортепіано» не даремно – західні переселенці везли з собою все для життя в далекій країні, в тому числі, як уже згадувалося, улюблені музичні інструменти. Також вони стали відкривати музичні школи і вчити місцевих жителів музиці. Багато відомих китайських піаністів вчилися саме тут, а спадщина тих часів проявляється в тому, що на острові за різними даними знаходиться від 200 до 600 фортепіано, порядку тридцяти з яких виставлено в музеї фортепіано, єдиному в Китаї. Там можна побачити понад тридцять фортепіано самого різного вигляду – кутові, вертикальні і мініатюрні [228].

Прославили острів Гулан'юй видатні китайські піаністи Ін Чензон (лауреат 2-ї премії на конкурсі піаністів ім. П. І. Чайковського ), Хсу Фей-Пінг (1-е місце на конкурсі піаністів ім. Рубінштейна), Чень Цзухуан, музичний керівник Національного оркестру Китаю і т. д. В музичному житті

Китаю острів займає символічне місце.

На острові Гулан'юй проходять не тільки Національні конкурси молодих піаністів, а й багато інших музичних заходів національного масштабу, які щорічно наповнюють багатий графік в культурному житті острова: тут проходить Міжнародний хоровий фестиваль, Конкурс віолончелі і Національний музичний фестиваль «Золотий дзвін» і т. ін. [228].

Після трагічної загибелі піаніста в результаті автомобільної катастрофи Хуан Ан-Лун вирішив вшанувати пам'ять близького друга. Композитор використав назву острова в якості назви твору. Поема для фортепіано з оркестром «Гулан'юй» ор. 66 стала переможницею конкурсу в номінації «Композиція», що проводиться в рамках 3-го Національного молодіжного конкурсу піаністів Китаю, де комісія одностайно присудила їй перше місце. Світова прем'єра «Гулан'юй» відбулася 8 серпня 2006 року на гала-концерті в Сяминь, що поруч з островом Гулан'юй. Виконавці: переможець конкурсу, лауреат першої премії Шень Лу, з філармонічним оркестром Сяминь, диригент Чжен Сяоін. Дана подія було записана на компакт-диск, завдяки чому ми можемо чути «живе» виконання переможця номінації «Фортепіано», лауреата першої премії Шень Лу.

Симфонічна поема для фортепіано соло і оркестру складається з короткого вступу, теми, 14 варіацій і блискучого фіналу. Тональний орієнтир – розширений лад ля-мінор з системою різноманітних альтерацій. Інструментальний склад партитури повністю виключає тембри духових та ударних інструментів. Поема створювалася в період творчої зрілості композитора, в цілому з оглядкою на стилістичні та формотворчі норми романтизму і неокласицизму.

Риси поємності яскраво відбилися у творі, який проникнутий пафосом авторського співпереживанням, через «ліризм авторської інтонації» (О.Соколов). В цьому творі ми можемо спостерігати узагальнено-сюжетне втілення програмності, коли один музичний матеріал отримує всіляке висвітлення та паретворення. В основі циклу – бетховенська модель «від

темряви до світла», або іншими словами, «від печалі до радості», де весь розвиток спрямовано до фіналу. Драматургічний задум твору спрямований на створення наскрізної лінії музичного розвитку.

У Поемі використаний художній прийом ланцюга перетворень одного тематизму, одного «зерна», близький лістівському методу монотематизму, коли «всі події повинні бути побачені очима одного героя» [156]. Таким чином вибудований і цикл ор.66 – від поглибленої лірики, через ефірну легкість пурханья, до величного апофеозу. Відповідно до драматургічного задуму Поема починається в ля мінорі, і, змінюючи декілька тональностей, приходить до Ля мажору в 14-й варіації і коді.

Композицію циклу представляють тема кантиленного характеру, подальший розвиток в чотирнадцяти різнохарактерних варіаціях і Кода. Довгий творчий шлях, по якому пройшов композитор, дозволив йому перевершити всі свої попередні фортепіанні твори створити чудове надбання, в якому він поєднав дух своєї рідної культури за західними музичними прийомами.

Тема варіацій побудована на розвитку ліричної теми широкого дихання. Спочатку вона проходить в оркестровому викладі, в основі якого закладено ядро поліфонічного розвитку тематизму. Другий елемент – в танцювальному характері – викладається солістом. Обидва елементи виконуються на єдиному темповому стрижні. Контраст здійснений в фактурній різномасштабності тематичних побудов. Широко використані імітаційно-поліфонічні прийоми розвитку тематизму з мотивними перекликами.

Варіації розділені між собою подвійною тактовою рисою, заключним кадансом, однак, з'єднані між собою інтонаційними зв'язками-переходами, які дозволяють не зупинятися між номерами. При цьому кожна нова варіація забезпечена новою цифрою (без позначки «варіація»), тональністю і темповим позначенням. Незважаючи на цілком очевидну розмежованість на варіації, мелодія вільно розвивається, пластично обігруючи основні

тематичні інтонації. У цьому способі варіювання є ознака східної медитативності, психологічного самозаглиблення і естетичного споглядання.

Спрямованість всіх варіацій до Коди очевидна. Це – феєрична музична картина, де все приходить до драматургічної злагоди, до світлої, позитивної емоційності. Плавний перехід партії фортепіано в заключну 14-ю варіацію створює враження потоку, інкрустованого вигадливим фортепіанним звуковим розсипом.

У руслі мирного і плавного поступального руху, фортепіано бере на себе і функцію варіаційного розвитку мелодії, і її монументального супроводу. Цей принцип поширюється на фінальну варіацію і Коду. Оркестр лише підіграє солістові, не втручаючись в магістральну лінію його руху, а тільки іноді вторить фортепіано, імітаційно і темброво фарбуючи гармонію.

Весь матеріал фінальної варіації виникає з одного єдиного мотиву – енергійного і радісного. Кода поєднує в собі типово фортепіанну акордовість і токатність, перенесену композитором з п'ятої варіації в фактуру фіналу. Обидва типи фактури концертні та музично рельєфні, крім того, фактурна схожість цих розділів дозволяє зберегти стилістичну цілісність твору при величезному числі інших прийомів. Їх зміна в процесі розвитку насичує «Поєму» інтенсивністю руху і багатобарвністю музичної палітри.

У піаністичному плані «Гулан'юй» набагато перевершує попередні фортепіанні твори композитора, вимагаючи від виконавця надзвичайно високого рівня майстерності. По-перше, цей твір досить масштабний і складний за фактурою, що зобов'язує піаніста запам'ятовувати великий обсяг нотного матеріалу.

По-друге, технічні труднощі вимагають абсолютної концентрації уваги і величезної енергії під час виконання від початку до кінця. Як у багатьох віртуозних фортепіанних творах, для досягнення ефектності неминуче використовуються певні прийоми. Наприклад, в партії фортепіано знаходимо тремоло (одноручне і двохручне), стрибки і пасажі. Також можна побачити в партії соліста нотний запис на три нотних стани, який вимагає частого

перехрещення рук.

Поєма для фортепіано з оркестром такого масштабу – велика рідкість для всієї китайської фортепіанної музики. Музикальність, яка потрібна для виконання цього твору, – серйозний виклик для піаніста. Щоб виконувати подібний великомасштабний сучасний твір, необхідні чудові виконавські навички, вміння доносити сильні емоційні переживання, тому до піаністів висуваються жорсткі вимоги.

В процесі розвитку елементи теми розпорошені в поступальному русі і поступовому розгалуженні голосів. В окремих місцях мелодії, яка нескінченно розвивається, тематизм лише вгадується, і лише завдяки мотивам, що час від часу повторюються. Виклад усього тематичного матеріалу відзначено характерною для композитора властивістю: заголовні ланки теми залишаються незмінними, а загальні форми руху постійно варіюючись призводять до нових кадансів, від яких, по суті, і залежить змістовність фраз.

В основу розгортання музичної ідеї покладено принцип подрібнення пульсаційної одиниці в одну чверть. Кожна наступна фаза цього мелодійного сходження вигадливіша попередньої за своєю ритмомелодійною організацією. У наявності ознака варіативності і, разом з тим, прихована за нею репетиційна повторність.

Цікава «гра» ладових альтерацій. Основна тональна опора частини – лад ля-мінор, при цьому організація музичної тканини зорієнтована на досить складну ладову основу. Система альтераційних підвищень і знижень пов'язана з магістральним напрямом мелодійного потоку. Найтонші інтонаційні зміни пластично вводять в тоніку бажаного лада майже без гармонійних засобів модулювання.

У композиційному рішенні варіацій Поєми використовуються вичленення тематичних мотивів, їх різноманітне розосередження в потоці руху, мотивне секвенціювання, хвилеподібні нагнітання, контрапунктичні прийоми, нарешті, похмурий сі-бемоль мінорний епізод з новою темою –

драматичною кульмінацією твору.

Одним із свідчень самотності твору служать напівтонові поєднання тональностей як імітації на композиційному рівні нонтемперації китайської музики, що відзначалося в зв'язку з фактурними особливостями фортепіанних концертів Хуан Ан-Луна. Йдеться про звуковисотні порівняння четвертої (сі мінор) та п'ятої (сі-бемоль мінор) варіацій. У драматургічному плані важлива переорієнтація матеріалу в русло безперервного сходження до головної кульмінації в чотирнадцятій варіації. Мабуть, це один з найбільш насичених інтонаційною красою і яскравістю творів композитора.

Разом з тим, весь тематизм твору абсолютно фортепіанний за своїми технічними особливостями і тембровими характеристиками. Бісерна розсип пасажів змінюється кантиленою, кожен звук якої чітко фіксується спочатку акцентом, а вже потім протяжністю в часі. Вся гармонійна канва передана в партію фортепіано, яка підтримує оркестрове проведення теми. Іноді фортепіанна стаккатна ударність точковими акордами окреслює гармонійний контур теми.

У варіаціях використані практично всі моделі фортепіанної фактури: просте ведення теми з акордами, подвоєння мелодії з внутрішньою підсвіткою тканини середнім голосом, двооктавний унісон як контрапункт до теми, що проводиться в оркестрі, терцова техніка в партіях обох рук, поєднання октавних пасажів з токатністю, однопозиційна октавна техніка в поєднанні з репетитативною і т. ін. У партії фортепіано використані найскладніші технічні прийоми подвійних нот, які виконуються дуже легко і прозоро, буквально огортаючи мелодійний малюнок лівої руки. Такі надтонкі градації при майстерному розцвічуванні фактури різноманітними тембрами можуть дати ефект колориту китайської народної музики з властивим їй надзвичайно тонким звуковисотним і тембровим спектром градацій.

## Висновки до Розділу 2

Фортепіанна музика Хуан Ан-Луна стала своєрідною творчою лабораторією композитора, яка дозволила йому втілити важливі ідеї у творах різноманітних жанрів. Ми можемо спостерігати зворотній рух: з одного боку, фортепіано Хуан Ан-Луна вбирало і втілювало звукову картину світу Китаю, симфонічних, хорових, інструментальних творів автора, з іншого – впливало на подальшу творчість композитора, проектуючи звучання інших тембрів та інструментальних складів.

В даному Розділі представлена звукова панорама фортепіанних творів Хуан Ан-Луна в композиторських і виконавських проекціях. Докладний аналіз фортепіанних творів композитора дав можливість виявити цікаву рису його творчого процесу.

Кожний фортепіанний твір відображає світ самого Хуан Ан-Луна, який, згідно з концепцією роботи, ми постаралися представити у вигляді проєкцій – внутрішніх властивостей самого композитора, відображених (спроєктованих) в інших людях або предметах. Впізнаючи своє в інших, композитор, таким чином, пізнає себе через своє оточення і власну творчість. Причому кожна проєкція істотно впливає на звуковий світ його творів, значно розширюючи та збагачуючи його.

До композиторських проєкцій відносяться ті вектори композиторської діяльності, коли музикант проєктує власні властивості, стани на інші об'єкти. Найяскравішим проявом композиторської проєкції є постійний рух до власного ідеалу і його реалізація в новому творі. В цьому випадку власний текст уже формує у композитора новий задум. Це дозволяє зробити висновок, що авторські транскрипції стали персональною властивістю Хуан Ан-Луна.

Такі твори, як «Китайська рапсодія № 2», «Танцювальна поема № 3», Поліфонічний цикл ор.68 та ін. виявилися плодом болісних творчих пошуків в сфері оновлення звукової палітри твору. Композитор експериментував з інструментуванням, складом виконавців, кожен раз представляючи твір у

зовсім іншому образі. Автотранскрипції балетної музики дозволили композитору не тільки збагатити фортепіанне звучання оркестровими барвами, але й деяким чином вплинути на смислову спрямованість твору.

Композитор втілює в своїх творах навколишній світ, і проектує на нього власні властивості і стани. «Адресатами» його творів стають музичні кумири («Дуї Хуа»), близькі друзі (Прелюдія До Мажор), улюблена жінка (Прелюдія до мінор), видатні піаністи (Танцювальна поема № 3). Згадаймо, хоча б, що всі твори Хуан Ан-Луна для фортепіано з оркестром були написані з урахуванням блискучих можливостей піаністів – їх «адресатів». У свою чергу, неабиякий хист виконавців «перетворював» музичні твори за допомогою виконавських проєкцій, видозмінюючи і збагачуючи їх звуковий світ.

Фортепіанна творчість Хуан Ан-Луна відобразила один із напрямів, за яким розвивається фортепіанна музика Китаю – в його основі лежить синтез національного і європейського музичного досвіду. У цьому він орієнтувався на корифея китайського композиторського мистецтва ХХ століття Ван Лісяня, одного з перших, хто здійснив такий синтез в своїй чималій фортепіанній спадщині. Багато в чому Хуан Ан-Лун враховував досвід інтеграційних процесів Ченя Ціганга, який приділяв велику увагу фортепіанним жанрам.

Принципи і прийоми композиції, що склалися в континуумі західноєвропейської творчості, здебільшого, використовуються музикантом для втілення національних уявлень про світ і про людину в світі. Композиторський стиль Хуан Ан-Луна є новаторським і традиційним одночасно. Він взяв за основу багато західних композиційних прийомів і синтезував їх з китайськими елементами.

Хуан Ан-Лун вніс свій особливий внесок у створення національної стилістики фортепіанного мистецтва Китаю. Основними творами в цій сфері є його сольні твори «Дуї Хуа» ор. 1, Китайські рапсодії ор. 18, Танцювальні поеми ор. 40. У названих творах переважають безпосередні взаємозв'язки

композиторського і народного в фортепіанній творчості Хуан Ан-Луна: народно-музичні елементи виступають досить визначено і можуть бути сприйняті на слух. З цієї причини в сольних п'єсах зберігаються композиційні і естетичні особливості народної музики і, разом з тим, збагачуються виражальні можливості фортепіано завдяки імітації звучання таких інструментів як: бамбукової флейти *ді, піпи, чжена, сяо, шена, гуціня*.

Для звукового відтворення названих інструментів композитор використовує на найрізноманітніші прийоми: форшлаги, морденті, трелі, стрибки, тремоло, гліссандо, характерні інтервали, акордові *martellato*, тощо. Використання цих прийомів не обмежується їх технічним втіленням, тому виконавець повинен приділити особливу увагу реалізації темброво-колеристичної складової. Даний параметр майже неможливо зафіксувати в нотах, «підказати» піаністу, яку барву втілює композитор, можна завдяки уважному відчуттю регістра, штриха, характеру мелодичної лінії та мелізматики. Тому естетична складова, пов'язана з відчуттям національного звукового образу фортепіано є дуже важливою.

У фортепіанних творах Хуан Ан-Луна, проаналізованих в Розділі 2, яскраво представлена їх концертно-віртуозна складова. Це свідчить про захоплення композитора віртуозним піанізмом, приклади якого можна знайти не тільки в концертах, але й інших фортепіанних опусах. Це сприяло узагальненню і розвитку піаністичних прийомів, не знайомих досі у китайській фортепіанній музиці.

Зосередивши види фактури, вироблені композиторами-піаністами у ХІХ – на початку ХХ століть, ці п'єси багато в чому підготували піаністичне оформлення жанру сонати і концерту в китайській фортепіанній музиці, окреслили шляхи пошуків національно-характерних елементів фортепіанної тканини, що увібрала самотутні прийоми китайського народного мистецтва.

У сольних творах переважають безпосередні взаємозв'язки композиторського і фольклорного начал: виразні можливості фортепіано збагачуються завдяки імітації прийомів гри на китайських інструментах *ді,*

*сяо, шені, гуціні*. Фортепіанний стиль прийомів гри на народних інструментах обумовлює деякі особливості фактури. Як втілення деяких способів гри на *піні* можна розглядати такі піаністичні прийоми: репетиції і тремоло, за допомогою яких імітується *яо*; блискавичні глісандо, що наслідують *сао* і *фу*, гостре стаккато, що нагадує енергійні щипки *тань, тья, гоу*.

Однак «національність» цих опусів підкреслюється не тільки їх інтонаційним зв'язком зі справжніми фольклорними мелодіями і ілюстративними засобами, що відображають в творах прийоми гри на китайських народних інструментах. Представлений в роботі аналіз трьох сольних фортепіанних творів Хуан Ан-Луна, написаних у другій половині ХХ століття – «Дуї Хуа» ор.1, «Китайська рапсодія № 2» ор. 18а, «Танцювальна поема № 3» ор. 40 дозволяє оцінити важливість використання композитором традиційних китайських елементів в контексті втілення західноєвропейського досвіду.

Два фортепіанні концерти Хуан Ан-Луна – різні за драматургією, композиційними принципами, однак виявляють стилістичну єдність, яка проявляється в схильності автора до деяких знайдених їм фактурних прийомів. Але найбільш істотним є в певній мірі споріднений емоційний тонус концертів, що бере свій початок в сучасному баченні світу, опорі на національний колорит. Спільні та відмінні риси можна помітити і в формі концертів.

Найяскравішою якістю фортепіанних концертів Хуан Ан-Луна є симфонізм. Необхідно відзначити також блискучий віртуозний виклад фортепіанної партії, органічну обумовленість засобів викладу з музичними образами твори, пов'язаними з передачею глибоких людських почуттів, напружених конфліктів. Багатство оркестрового супроводу має велике самостійне значення: оркестр виступає на паритетних засадах з солістом.

Концерти – не тільки продукт синтезу західного і китайського в найзагальнішому плані, але і, з точки зору піаністичної специфіки, виявляють засоби, завдяки яким традиційні концертно-піаністичні фігури знаходять

національне забарвлення. Так, в досить традиційних, на перший погляд, фігураціях послідовність тонів, їх поєднання має пентатонне походження. Можна припустити, що однією зі складових композиторського задуму і концертів в цілому є пошук шляхів китайського піанізму як відображення особливого, яке «принципово відрізняється від європейського емоційно-інтонаційного» середовища. Китайська мовна інтонація побудована на інших принципах, ніж європейська, вона виконує інші, смисло-розпізнавальні функції. Висотні позиції голосних звуків утворюють різні значення; в європейських мовах висотно-ритмічні зміни голосу дозволяють одні і ті ж слова, фрази вимовляти в різних емоційних модусах» [166, с.27].

Торкаючись проблем виконавської інтерпретації фортепіанних сольних творів і концертів Хуан Ан-Луна, підкреслимо, що закономірним наслідком контрасту художніх образів і виразних засобів повинна з'явитися поляризація засобів виконавчого мистецтва (увага концентрується на різних виразних можливостях ритму, способів звуковидобування, динаміки, педалізації і т.ін.).

Поліфонічний цикл Хуан Ан-Луна ор. 68 став яскравим прикладом продовження традиції авторських транскрипцій власних творів для різних інструментальних складів (як це було у І. Стравінського, С. Прокоф'єва, С. Рахманінова та ін.). Метод трансформації стосовно транскрипторської сфери в ор. 68. полягає в індивідуальному перетворенні інструментальних, структурно-композиційних параметрів першоджерела в умовах фортепіано, в результаті чого утворилось якісно нове художнє явище, генетично пов'язане з оригіналом.

Зразком інтелектуалізму для Хуан Ан-Луна послужила поліфонічна майстерність Й. С. Баха. У проаналізованому циклі при передачі на роялі особливостей віолончельного і органного мелосу продемонстровано їх звукову адаптацію до можливостей фортепіано.

Таким чином, китайський композитор істотно перетворив власні твори різних жанрів, створивши на їх основі самостійні фортепіанні п'єси, в яких

знайшла блискуче втілення різноманітна техніка поліфонічного письма. Фортепіанні транскрипції Хуан Ан-Луна сприймаються як «фортепіанні партитури» (Ф. Ліст). Вони збагатили можливості фортепіано, розкривши нові звукові ефекти, підготувавши високі досягнення фортепіанної творчості композитора. За словами самого Хуан Ан-Луна, «це щось, що виходить за рамки часу і регіону, що перевершує індивідуальність і національність. Саме це “натхнення” мотивує всіх нас, хто без труднощів і жалю встав на складний шлях музики» [209, с. 187].

## ВИСНОВКИ

Китайська музична спадщина, яка налічує більш ніж тисячолітню історію і заснована на багатовіковій традиції і національних звичаях китайського народу, довгий час залишалася герметичною, закритою для будь-яких зовнішніх впливів, в тому числі, західного. У ХХ столітті ситуація почала поволі змінюватися, але звернення до чужого досвіду не було свідомою метою композиторів аж до закінчення Культурної революції. І все ж, починаючи з минулого століття, китайські твори стали включати західні музичні ідеї, в наслідок чого стався синтез західних і китайських музичних елементів, що в свою чергу дозволило створити новий композиторський стиль, заснований на китайському корінні, але відкритий для втілення інонаціональних явищ.

Хуан Ан-Лун, народжений в Китаї, і який в даний час проживає в Канаді, заявляє, що він не ставив собі за мету цілеспрямовано об'єднувати китайський і західні стилі в своїх творах. Художній сплав, створений на основі взаємодії цих різноприродних музичних систем, – продукт складної творчої долі композитора, пов'язаної як з китайською, так і західною культурами.

Коло взаємозв'язків композитора з зарубіжною і вітчизняною культурою велике. Хуан Ан-Лун був вихований в Китаї, але одночасно – схильний до впливу західної та російської музики, включаючи Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, С. Рахманінова. Відчувається його тяжіння до музичного мистецтва Б. Бартока, І. Стравінського, П. Хіндемита. Деякі принципи формоутворення, фактури, тембрової і реєстрової драматургії викликають асоціації з естетикою імпресіонізму, що підтверджує характер його пейзажного звукопису, ювелірної деталізації образів. Досить сильні стилістичні контакти китайського композитора з класиками радянської музики ХХ століття, зокрема, з С. Прокоф'євим і Д. Шостаковичем.

З одного боку, на Хуан Ан-Луна вплинули викладачі, які прищеплювали йому думки про важливість вивчення західних стилів і форм; з іншого – особистий досвід молодого музиканта, набутий під час Культурної революції, дали йому глибоке розуміння китайської культури і її спадщини. Усталившись у творчій свідомості митця, традиції цих двох музичних світів злилися в органічне, неподільне ціле, визначивши стильову своєрідність творів композитора.

Хуан Ан-Лун стверджує, що незважаючи на життя далеко від батьківщини, на іншому континенті (в Торонто), внаслідок чого він зріднився з західною культурою, він вважає себе китайським композитором. Прояви національного витоку в його творах простежуються на різних рівнях: у використанні народних мелодій і звуковисотної системи, фоніки національних інструментів, образів і т. ін. Одночасно, його композиторський професіоналізм виростає на ґрунті західної музики. Звідси – майстерне володіння різноманітними способами письма і музичними формами, що склалися в процесі розвитку музичного мистецтва Європи і Америки.

На основі злиття китайської інтонаційності і західного піанізму виник унікальний стиль фортепіанного письма Хуан Ан-Луна, який виявляється як в галузі композиції, так і в сфері виконавства. Від піаніста він вимагає високого ступеня віртуозності, агогічної розкутості, інтонаційної чуйності, володіння різними видами фортепіанної фактури, почуття тембрового і національного колориту. Показовим є інтерес до фортепіанних творів Хуан Ан-Луна серед піаністів усього світу.

Важливий аспект розуміння музики композитора полягає в освоєнні і його *звукового світу - цілісної системи, яка охоплює всі засоби виразності та образних станів. У широкому сенсі воно наближене за змістом до категорії індивідуального стилю композитора і скероване в більшій мірі на специфіку тембрової колористичності мислення національного світовідчуття.*

У зв'язку з цим вивчення звукового світу фортепіанних творів Хуан Ан-Луна пропонується здійснювати крізь призму системи художньої комунікації, яка включає як різні види рефлексії, так і відображення навколишнього світу, вектори творчої співдружності. Механізмом відображення дійсності стає *проекція – художнє бачення світу за допомогою моделювання власного сприйняття*. В даному дослідженні звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна представлений за допомогою композиторських і виконавських проєкцій.

Крізь призму *композиторських проєкцій* ми пізнаємо таємниці творчості Хуан Ан-Луна і по-новому сприймаємо його фортепіанні твори:

«Дуї Хуа» – як данину шани наставнику;

Прелюдії ор. 5 – як відображення образів близьких і дорогих людей;

«30 Сайбейських народних пісень» – як картину китайського світу;

Китайську рапсодію № 2 – як подарунок концертуючим піаністам;

Танцювальну поему № 3 – як «знаряддя» для підкорення американського континенту;

Поліфонічний цикл для фортепіано ор. 68 – як професійне і соціальне замовлення;

Твори для фортепіано з оркестром – як втілення піанізму ХХ століття;

Автотранскрипції балетної музики – як протиставлення двох світів: суворого реального і світлого фантастичного.

На сьогоднішній день в даному списку композиторських проєкцій поки відсутні дві Сонати. Ймовірно, час справжніх творчих проєкцій для цих творів ще не настав.

*Виконавські проєкції* доповнюють твори композитора за допомогою звукової майстерності і глибини реалізації художнього прочитання. Можна стверджувати, що найяскравіші виконавські проєкції в музиці Хуан Ан-Луна залишили:

Дж. Бановець – як громадянин вільної країни, що стала прикладом для інших народів;

Лю Шикунь і Хсу Фей-Пінг – як представники різних поколінь китайського піанізму світового рівня.

Фортепіанний концерт № 1 Хуан Ан-Луна акумулював у собі глибокі філософські ідеї, його концепція співзвучна своєму часу. Концерту притаманний істинно новаторський дух втілення звукових засобів, оригінальність драматургічного задуму, симфонічний розмах і напруженість розвитку.

У виконанні Дж. Бановеця фортепіанний концерт № 1 Хуан Ан-Луна розкривається у всій повноті, справляючи на слухачів глибоке враження різноманітністю і багатством свого художнього змісту. Своім талантом піаніст немов був призначений для виконання цього складного завдання. Вражає об'єктивність його трактування, що виражається в дуже точній реалізації кожної деталі композиторського тексту.

Китайський колорит концерту виявляється в трактуванні піаніста через реалізацію колосальної за масштабом виконавської концепції, яка полягає в силі впливу трагедійності експресивного інтонаційного рельєфу мелодійної лінії, енергії ритму, протиставлення моторних і медитативно умиротворених ліричних епізодів.

Цілісності виконання сприяє перш за все ритм Дж. Бановеця, який неухильно спрямовує рух до найважливіших драматургічних точок. Цікаво звернути увагу на рішення піаністом художніх завдань, що стосуються звукового простору, створення просторового обсягу звучання, барвистої світлотіні як важливих компонентів образності. Дуже різноманітні звукові характеристики повільної частини, в деяких епізодах вони розкриваються завдяки барвистим педальним напливам.

Дуже плідним було творче спілкування двох видатних китайських музикантів – піаніста Хсу Фей-Пінга і композитора Хуан Ан-Луна. Цьому також сприяло повне взаєморозуміння між ними: обидва музиканта були ровесниками, обидва в юності проявили неабиякий інтерес до вивчення національного і західного музичного мистецтва.

Трагічним вододілом в їх житті стала Культурна революція, яка проте дозволила їм ще глибше впровадитися в середу фольклору і відчутти на собі всю біль і страждання китайських людей в той час. Обидва музиканти покинули Китай в 1970-х роках, отримавши освіту і домігшись успіху в розвинених західних країнах: Хсу Фей-Пінг – в США, Хуан Ан-Луна – в Канаді. Цілком природно, що спілкування настільки яскравих індивідуальностей, які пройшли важкий шлях становлення, створило передумови для взаємного творчого збагачення.

Хсу Фей-Пінг був для Хуан Ан-Луна своєрідним «маяком» в царині фортепіанної музики. Більшість фортепіанних творів композитора були орієнтовані на феноменальний піанізм його друга. Видатний виконавець західноєвропейського класичного і романтичного репертуару, Хсу Фей-Пінг залишився в пам'яті музикантів не тільки як натхненник і кращий інтерпретатор фортепіанних творів Хуан Ан-Луна, але і їх «герой». Образ цього чудового піаніста відображений в «Танцювальній поемі № 3» ор. 40, Концерті № 2 до-мінор ор. 57, Поемі для фортепіано з оркестром «Гулан'юй» ор. 66.

Максимальна поляризація образів і виразних засобів, відображена Хсу Фей-Пінгом під час виконання творів Хуан Ан-Луна, є найкращим підтвердженням взаємозбагачення художніх концепцій музикантів, коли досить схоже становлення творчого шляху і формування світогляду дозволяло їм розуміти один одного з півслова.

Композитор зробив величезний внесок у створення і розвиток національної стилістики фортепіанного мистецтва Китаю. Застосовуючи синтез елементів національного фольклору, класичних традицій і сучасних новацій в області ладу, гармонії, мелодії, ритму, барвистих засобів музики, композитор зробив можливим органічне включення фольклорних елементів в свою індивідуально-авторську стильову систему. Такий новаторський пошук індивідуального «спілкування» з фольклорним світом свідчить про прояв в музиці Хуан Ан-Луна характерних стильових ознак неофольклоризму.

Уже в ранньому фортепіанному творі «Дуї Хуа» оп.1 (1964) композитор демонструє спробу поєднати ідіоми китайського і західного стилю. Найбільш яскраво і впізнавано національний колорит відбивається в ладовій особливості мелодики. Інша сфера відображення національного в цьому творі – метроритмічна організація, що проявляється в ритмічній нестабільності народної пісні як ознака її імпровізаційного характеру.

Уважне вивчення інших фортепіанних творів Хуан Ан-Луна дозволяє визначити принципи неофольклоризму в його творчості. Через фольклор автор відкриває нові ресурси для оновлення сюжетів, образів, інтонаційної мови, ритму, гармонії, фактури. У «Китайській рапсодії № 2» (1974) композитор прагне до досягнення внутрішніх, глибинних основ фольклорного мислення, втілення їх на різних рівнях художнього цілого. Він переосмислює, «осучаснює» численні інтонаційно-жанрові елементи народної творчості з широким використанням техніко-композиційних засобів музики ХХ століття.

Наприклад, композитор використовує можливості «фігураційного тематизму» (термін Г. Головінського) для досягнення імпровізаційно-варіантної природи народних китайських інструментальних награвань. Виявляються також інші новаторські риси в області розвитку музичної тканини і пов'язаних з нею прийомів виразності: активізація творчих пошуків в просторі метроритму, метричної нестабільності, акцентного варіювання.

У «Танцювальній поемі № 3» (1987) композитор використовує принцип динамізації фактурно-тембрового чинника за рахунок багатотонарності, рельєфності структури музичної тканини. Пошук нових тембрів і їх поєднань ініціюється автором для засвоєння засобів звукотворчості і наслідування прийомів гри на китайських інструментах, які зустрічаються в народному музикуванні. Ладогармонічне ускладнення горизонталі і вертикалі, з одного боку обумовлено бажанням вмістити фольклорні елементи в природний для їх існування контекст, передати специфічні, обумовлені нонтемперованістю

ефекти, з іншого – спробою асиміляції нової інтонаційності в умовах сучасного світовідчуття.

Хуан Ан-Лун майстерно використовує пентатоніку, передаючи ефекти висотної змінності, які тлумачаться як відображення народної ладовості, як результат варіативності і імпровізації при інтонування народних награвань. Композитор експериментує з відтворенням особливостей змішаних ладів, розробкою поліладових, політональних структур, прообразом яких є нетемперований звуковисотний лад, притаманний багатьом фольклорним стилям, свобода інтонаційної координації партій в народних інструментальних ансамблях, інтонаційна специфіка народних пісень.

Прояв стильових принципів неофольклоризму в творчості Хуан Ан-Луна органічно пов'язаний з художніми і філософськими поглядами композитора. Так, в концерті для фортепіано з оркестром він відображає загальну картину світу з її роздробленістю і внутрішньою конфліктністю і представляє такі провідні ознаки культури і мистецтва свого часу, як актуалізація діалогічних напрямків, тенденція до інтелектуалізації творчого процесу.

Композитор застосовує спосіб тематичного розвитку «відкритої теми» (термін Г. Головінського) і прийоми поступового проростання теми з її початкової інтонації. Це викликає розмивання контурів фольклорної теми і призводить до її подальшого розвитку за принципом розгортання на основі повторності та варіантності.

Важливу частину творчості Хуан Ан-Луна складають концертні твори для фортепіано з оркестром. У цьому жанрі їм створено два Концерти для фортепіано з оркестром і «Поема для фортепіано з оркестром “Гулан'юй”», ор. 66. Партитури концертів при різноманітті і глибині естетико-драматургічних задумів мають найширший спектр засобів виразності і рясніють величезною кількістю композиційних нововведень, що стали неоціненним внеском у розвиток національної композиторської школи. Оркестрова палітра його концертів насичена своєрідністю і яскравістю

звукових фарб, а інструментальні партії – будь то оркестрові або сольні – виписані з тим ступенем специфічності, яка дозволяє розкрити всі технічні та темброві переваги інструменту.

Важливою і цінною рисою концертів Хуан Ан-Луна є їх значимість в процесі становлення і розвитку концертного жанру в сучасній музичній історії Китаю. Концерти для фортепіано з оркестром демонструють жанрове і драматургічне різноманіття симфонічного мислення Хуан Ан-Луна. Ідейно-художня концепція, драматургія, характер тематизму і прийоми його розвитку, а також фортепіанна фактура свідчать про великий вплив на Концерти симфонічних творів автора.

Композитор спирається на тип сімфонізованого (паритетного) концерту, сформований в творчості західноєвропейських композиторів-романтиків. Художні переваги концерту визначаються широтою музичних образів і віртуозним блиском твору. Для творів Хуан Ан-Луна дуже важливо передавати динамізм, дієвість образів і енергію, активність ритму.

Фортепіанні концерти Хуана Ан-Луна ставлять перед виконавцем ряд піаністичних завдань, пов'язаних самотутністю образного ладу і оригінальним застосуванням улюбленого авторського методу різноманіття в єдності (обидва концерти), а також звуковою реалізацією в області інтонаційності і співвідношення фактурних пластів. Про це свідчать глибокий ідейно-художній задум, широкий образно-емоційний діапазон, розмаїтість використаних засобів виразності в творах Хуан Ан-Луна.

В цілому варто відзначити блискучий віртуозний виклад фортепіанної партії, органічний зв'язок засобів викладу з музичними образами твору, що відображають глибокі людські почуття, напружені конфлікти. Поряд з цікавим викладом партії фортепіано відзначається і багате використання можливостей оркестрового супроводу. Композитор продовжує ті традиції концертного жанру, в яких роль оркестру носить не підлеглий характер, а має велике самостійне значення: оркестр виступає як рівний суперник соло інструменту.

Драматичний тонус домінує в мистецтві композитора. Привнесення в китайську музику нових образів, розширення її емоційного діапазону і, головне, становлення драматичного підґрунтя через конфлікт – заслуга композитора. Найважливішою особливістю творчого світовідчуття Хуан Ан-Луна є оптимістичність сприйняття світу, яка проявляється у багатьох його концепціях.

Композитор тяжіє, в цілому, до епічного типу драматургії, контрастному, іноді конфліктному принципу зіставлення головних тем-образів, граничній докладності їх викладу і розвитку. Ці риси стилю виразно проступають у великомасштабних творах майстра (концерти, балети, симфонічній поемі).

Композиторські проєкції провідних жанрів творчості Хуан Ан-Луна в авторських фортепіанних транскрипціях багато в чому підкріплюються єдиним образним світом: героїчні пориви і картини природи, пафос драматичної напруги і тонко відображений світ юності, барвисті жанрові замальовки. Однак, показово, що у кожному авторському перекладенні композитор втілює своєрідність конкретного жанру: особливості фактури, склад учасників, специфіку відтінків, нюансів, фарб, завдяки чому збагачує звуковий світ своїх фортепіанних творів.

По суті, єдиним «не китайським» опусом в фортепіанній творчості Хуан Ан-Луна виступає «Фантазія за мотивами балету “Дівчинка з сірниками”» ор. 24. Домагаючись природності звучання скандинавського колориту, композитор створює приголомшливу психологічну драму. З особливою гостротою трагізму автор зіставляє картини різдвяного свята і щасливого дитинства з суворою дійсністю життя і смерті головної героїні.

Проаналізувавши *комплекс основних виразних засобів звукового світу* фортепіанних творів Хуан Ан-Луна, відзначимо прийоми, які розширюють і збагачують акустичні можливості інструменту, змінюючи характер його звучання. Авторський вибір акустичного матеріалу обумовлює тембрового-колористичну специфіку фортепіанних творів. Композитор трактує

фортепіано як багатоголосий та багатотембровий інструмент, прагне до максимального розширення його звуковисотних (реєстр фарби) та динамічних (від ppp до ffff) властивостей.

Хуан Ан-Лун різноманітно використовує тембровий потенціал фортепіано. В контексті романтичного трактування він демонструє сонорно-колористичні можливості інструменту, долаючи ударну природу короткозвуччя, максимально продовжуючи звук в мелодійних лініях, збагачуючи його обертонами, використовуючи педаль для збагачення фактурного звукообразу.

«Ілюзорно-педальне» трактування (за Л.Гаккелем) інструменту використовується для звуконаслідування і втілення прийомів гри на китайських інструментах, створення об'єму звучання, необхідної звукової атмосфери. Іноді в якості виразного засобу композитор застосовує «ударно-шумове» (за Л.Гаккелем) трактування фортепіано, залучаючи короткозвуччя, уривчастість звучання, безпосередньо пов'язане з його ударною природою.

В цілому можна стверджувати, що композитор трактує фортепіано як універсальний інструмент, розширюючи його темброво-колористичні можливості, збагачуючи його вокальними, інструментальними, оркестровими, хоровими прийомами, тощо. Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна є багатогранним і багатобарвним, може передавати звуки природи, найтонші людські переживання, психологічний стан, тощо.

Одним з найголовніших виконавських завдань циклу є втілення національного звукового образу, який характеризується інтонаціями китайського пісенного та інструментального фольклору: тембровою та сонористичною специфікою стародавніх китайських інструментів, їх мелодичними та ритмічними особливостями.

Композитор демонструє прийоми збагачення тону за рахунок його розщеплення по вертикалі – тремоло і трелі. Хуан Ан-Лун також активно звертається до диссонантних інтервалів та кластерної техніки. Секундові інтервали в фігураціях, подвійних нотах, тремоло, кластерних акордах

утворюють своєрідну секундового техніку. Було б помилкою сприймати їх тільки з позиції засобів ударного ефекту або колористичної барви. Часто такі співзвуччя віддзеркалюють закономірності народно-ладового устрою, своєрідні формули ладу, що пред'являють вимоги, насамперед, до слухового розрізнення звуків акордової тканини, що вказують на певні лади.

Система звуковисотної організації також виявляється для композитора полем для експериментів. Хуан Ан-Лун досягає розширення звукових можливостей інструменту через використання прийомів організації фактури, об'єднуючі елементи китайської народної музики з сучасними західними техніками композиції. Іноді він поєднує серійну техніку, складні ритмічні формули та пентатонний лад. Композитор використовує також принцип єдності інтонаційного кола, коли по вертикалі та горизонталі фактурна тканина складається з тих самих інтервальних сполучень; напівтонові поєднання тональностей як імітації на композиційному рівні нонтемперації китайської музики та ін.

Для відображення національного фортепіанного стилю народжуються нові виконавські завдання, такі, як передача динамічних і колористичних властивостей пентатоніки. Своєрідні технічні труднощі в національних фортепіанних творах обумовлені пентатонічною ладовою основою музики. Її інтонаційна будова визначається аплікатурною нестандартністю пасажів. Переважає позиційна аплікатура. Типові чотирьопальцеві позиції з пропуском одного. Для висхідних пентатонічних пасажів характерний прийом перекладання через 5-й палець при з'єднанні позицій. Значні піаністичні труднощі представляє кварто-квінтова інтерваліка подвійних нот.

Сукупність таких стильових властивостей, як плавність, поступінність, відсутність інтервалів, що важко інтонуються, розгортання на основі оспівування підвалин мелодії, нерідко створює відому статику пентатонних мелодій. Чуючи в цьому своєрідну принадність ліричних тем, необхідно передати в той же час широту мелодійного дихання. Ніжне, переливчасте

звучання, світлий чистий тембр, а також легкість ліричних тем підказують піаністу вірні фарби у втіленні багатьох ліричних образів.

Твори Хуан Ан-Луна поставили і перед педагогами, і перед учнівською молоддю чимало нових проблем методичного порядку, що сприяє подальшому підвищенню професійного рівня педагогічних кадрів в Китаї і в усьому світі. У творчості композитора яскраво виявлена індивідуальність, його музична мова і стиль. Зміст його творів заснований на розвитку конфліктів великої драматичної сили, які охоплюють різноманітне коло образів, значний діапазон самих різних емоційних станів.

Відомості з історії створення та виконавського життя сольних фортепіанних творів і музики для фортепіано з оркестром, аналіз їх музичної форми, засобів образної музичної виразності, питання ансамблю з оркестром, оркестровими групами і окремими інструментами, ритмічні труднощі та шляхи їх подолання, побудова виконавської форми циклу і його частин, технологічні проблеми звучання, віртуозності – всі ці та багато інших питань, що виникають в процесі виконання творів композитора, можуть дати виконавцю орієнтири для професійної роботи.

Китайські фортепіанні твори більш не є екзотичними або чужими західній музиці. Зараз в західний світ класичної музики разом з такими блискучими виконавцями світового рівня, як Ланг Ланг, Ін Чензонг та інших приходять твори нового стилю, написані в результаті об'єднання найкращих ідей західної музики зі східною самобутністю, в основі якої лежить найбагатша китайська спадщина.

Художник з яскравою індивідуальністю, Хуан Ан-Лун, бачить в національному інтернаціональні, загальнолюдські аспекти змісту. Синтез національного з численними традиціями, формами професійного мистецтва значно поглиблює ідейно-естетичну силу творчості майстра. Потужна творча індивідуальність, яка виросла на національному ґрунті, сама збагачує національний стиль, розсовує його рамки.

Хуан Ан-Лун – композитор глибоко національний, який гостро відчуває час, художник високих естетичних принципів. Секрет справжньої самобутності його музики – в сполученні безпосередності, захопленості висловлювання з суворою дисципліною почуття; благородство, піднесеність емоцій, що організуються творчим інтелектом в досконалу форму.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч.1 и 2. Второе изд., доп. М.:Музыка, 1988. 415с., нот.
2. Алексеев А.Д. Работа над музыкальным произведением и развитие в ее процессе элементов художественного мастерства. Изд. 3-е, доп. М., 1974. С. 59–153.
3. Алексеев В. М. Китайская литература. М. : Наука, 1978. 596 с.
4. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. Владивосток, 2001. 40 с.
5. Антонова Е. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта // Теория и история музыкального исполнительства : сб. ст. / отв. ред. Л. С. Неболюбова. Київ, 1989. С. 132–143.
6. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 343 с.
7. Арановский М.Г. Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М., 1994. Вып. 130. С. 56–77.
8. Арановский М. Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методологические проблемы современного искусствознания. М., 1975. С. 127—141.
9. Асафьев Б. Морис Равель // Асафьев Б. О музыке XX века. Л. : Музыка, 1982. 129 с.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
11. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М. Л. : Музыка, 1965. 136 с.
12. Бай Е. Звуковой мир фортепианных сочинений Алексисы Луи // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство : зб. наук пр. Х.: ХДАДМ, 2012. № 5 С. 105-109.
13. Бай Е. Китайская фортепианная музыка в контексте интеграционных процессов мирового музыкального искусства : дис. ... канд. искусствоведения : Харьков, 2014. 198 с.
14. Бай Е. Фортепианное творчество Ван Лисаня в контексте мирового процесса глобализации // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і

практики освіти : зб. наук. пр. Харків, 2012. Вип. 37. С. 498—505.

15. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. Изд. 2-е доп. Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. 352 с.

16. Батагова Т.Э. О некоторых эстетических аспектах исполнения отечественной вокальной музыки авангарда-II // Вестник МГУКИ, 2018, № 3 (83) май – июнь. С. 97-105.

17. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва–Аугсбург : Im Werden–Ferlag, 2002. 170 с.

18. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества; сост. С. Г. Бочаров; 2-е изд. М. : Искусство, 1986. 445 с.

19. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста: опыт психофизиологического анализа и метода работы. М.: Музыка, 1973. 143 с. («В помощь педагогу-музыканту»).

20. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис... канд. мистецтвознав. К., 2005. 17 с.

21. Бодалев А.А., Столин В. В. Общая психодиагностика. СПб.: Речь, 2006. 440с.

22. Богин Г.И. Обретение способности понимать: Введение в филологическую герменевтику. URL: <http://www/auditorium/ru/books/5/> (дата обращения 25.02.2015).

23. Большой психологический словарь: АСТ; АСТ-Москва; Прайм-Еврознак; Москва; СПб; 2008. URL: <https://www.elkniga.ru/static/booksample/00/19/15/00191530.bin.dir/00191530.pdf> (дата звернення: 22.05.2017).

24. Большой энциклопедический словарь (БЭС), 2000. URL: <http://niv.ru/doc/dictionary/big-encyclopedic/index.htm> (дата звернення: 12.12.2018).

25. Бондаренко А. Основы психологии: учебник. Киев, Освита України, 2009. 328 с.

26. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык, речь, мышление : опыт системного исслед. музык. искусства. СПб. : Композитор, 2006. 646 с.

27. Борисенко М.Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального

- композиторського стилю проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Харків, 2005. 20 с.
28. Бородин Б.Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного анализа : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : М., 2006. 41 с.
29. Вайман С.Т. Диалектика творческого процесса // Художественное творчество и психология. М., 1991. С. 3–31.
30. Варнава Р. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу» автора (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського): дис. ... канд. мистецтво знав. Львів, 2017. 223 с.
31. Васильченко Е. В. Музыкальные культуры мира : Культура звука в традиционных восточных цивилизациях : Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. М. , 2001. 410 с.
32. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX—XXI веков : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : СПб., 2009. 24 с.
33. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса : автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2008. 20 с.
34. Ван Хань. Исполнительское освоение музыки разных народов в контексте идей диалога культур : автореф. дис. канд. пед. наук : М., 2012. 20 с.
35. Вахранев Ю. Исполнение музыки (поэтика). Харьков : 1994. 336 с.
36. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 17 с.
37. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. О., 2008. 20 с.
38. Виноградов Г. Про формування індивідуальних композиторських стилів. Музика. 1976. № 2. С. 6–7.
39. Вирановский Г. Музыкально-теоретическая система древнего Китая : (краткий очерк) // Одесский музыковед, 93. Одесса, 1993. С. 54—72.
40. Воеводина Л.Ню Мифология и культура: учебное пособие. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2001. 356 с.

41. Волков А.И. Замысел как целенаправляющий фактор творческого процесса композитора // Процессы музыкального творчества: сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 130. М., 1993. С. 37–55.
42. Волкова П.С. Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста (на материале прозы Н. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина): автореф. дис. ... канд. филологических наук. Волгоград, 1997. 23 с.
43. Ву Гуолинг. Китайская исполнительская интонация в европейской вокальной музыке 19-20 столетий : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одесса, 2006. 16 с.
44. Вязкова Е.В. К вопросу о типологии творческих процессов / Процессы музыкального творчества: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 155. М., 1999. С. 156–182.
45. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века : очерки. 2-е изд. Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. 288 с. : нот.
46. Ганзбург Г. Образ автора в музыкальном произведении // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 38. Харків, 2013. С. 191-202.
47. Гачев Г. Д. Ментальности народов мира. М. : Эксмо, 2003. 544 с.
48. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением : метод. очерк. Изд. 2-е. М. : Гос. музык. изд-во, 1960. 119 с.
49. Гнилов Б. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово композиционный феномен (классико-романтическая эпоха) : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. М., 2008. 53 с.
50. Говар Н. Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI вв.: проблемы стиля и интерпретации: дис. канд. искусствовед. Москва, 2013. 249 с.
51. Голубовская Н. Искусство педализации. Изд. 2-е. Л. : Муз., 1974. 96 с.
52. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Л., 1985. 97 с.
53. Гольденвейзер А. О музыкальном искусстве. М.: Музыка, 1975. 416 с.
54. Горюхина Н. Очерки по вопросам национального стиля и формы. Київ : Муз. Україна, 1985. 111 с.

55. Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. Київ : Муз. Україна, 2012. 232 с.
56. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века : учеб. пособие для студентов вузов. М. : ВЛАДОС, 2004. 175 с.
57. Григорьева Г. Некоторые аспекты анализа музыкального произведения в системе современных стилевых критериев // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа/ сост. И. Котляревский. Київ, 1988. С. 64–70.
58. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию: Учеб. пособие. М.: Музыка, 1984. 256 с.
59. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке: исследование. М. : Музыка, 2009. 256 с.
60. Дао Дэ Цзин. Книга пути и благодати / пер. с кит. Ян Хиншуна. М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. 399 с.
61. Девятова О. Л. Особенности творческого процесса композитора // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2014. № 1 (124). С. 67-81.
62. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М. : Совет. композитор, 1986. 208 с.
63. Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. 19 с.
64. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: динаміка розвитку в першій половині XX ст.: автореф. канд. дис. К., 2005. 30 с.
65. Дмитриев С.В. Пещерный комплекс Дуньхуан. История и изучение // Восток (ORIENTS) 2011, №4. С. 108-115. URL : <https://www.academia.edu> (дата обращения 07.08.2018).
66. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4. Вторая половина XIX века. Издание шестое. М.: Музыка, 1983. 528 с.
67. Дьячкова Л. Мелодика : учеб. пособие. М. Музыка, 1985. 96 с.
68. Жарков А. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века и парадигматический характер техники композиции. Музикознавство: з XX у XXI століття //Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім.

П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 101–107.

69. Живов В.Л. Теория хорового исполнительства. М.: Эдиториал УРСС, 1998. 192 с.

70. Зварич М.А. Инструментальные концерты Д.Д.Шостаковича в контексте эволюции жанра: дисс..... кандидата искусствовед. Ростов-на-Дону, 2011. 229 с.

71. Звук музыкальный // Википедия. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения 22.01.2019)

72. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 1997. 509 с.

73. Иванчей Н.П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: автореферат дис. ... канд. искусствовед. Ростов-на-Дону, 2009. 24 с.

74. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2014. 320 с.

75. Ин Сяо. Китайская фортепианная обработка: концепция исполнительской эстетики. URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/512/Kitayskaya%20fortepianaya.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 09.10.2018).

76. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой : пособие по изуч. исполн. интерпретации фактуры фортеп. произведения. К., 2003. 168 с.

77. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). К. ; Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.

78. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч.посібник. Тернопіль: СМП “АСТОН”, 1998. 300 с., нот.

79. Кашкин В.Б. Введение в теорию коммуникации: учеб. Пособие. Воронеж: Изд-во ВГТУ, 2000. 175 с.

80. Китайская философия : энцикл. словарь / гл. ред. М. Л. Титаренко. М. : Мысль, 1994. 573 с.

81. Коган Г. М. У врат мастерства. Работа пианиста. Изд. испр. и доп. М. : Музыка, 1969. 342 с.

82. Конрад Н. И. Запад и Восток : статьи. М. : Наука, 1972. 496 с.

83. Копленд А. Музыка и воображение // Музыка и время : мысли о

- соврем. музыке : М., 1970. [Вып.] 1. С. 52–53.
84. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : теорет. пробл. муз. исполн. и критич. анализ их разраб. в соврем. буржуаз. эстетике. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. 208 с.
85. Кравцова М. Е. История культуры Китая : [учеб. пособие для вузов по специальности “Культурология”]. 3-е изд., СПб. : Лань, 2003. 415 с.
86. Красникова Т. Фактура в музыке XX века : дис. ... д-ра искусствовед. М., 2008. 306 с.
87. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII—XX вв. : [учеб. пособие]. СПб., 2006. 429 с.
88. Кузнецов И. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1980. 20 с.
89. Лапшин И.И. Художественное творчество. Петроград, 1923. 332 с.
90. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность М. : Сов. композитор, 1990. 312 с.
91. Лотман Ю. Семиотика культурв и пончтие текста // Избранные статьи. Т 1. Таллин, 1992. С. 129-132.
92. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. М., Музыка, 1985. 136 с.
93. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом М. : Музыка, 1988. 239 с.
94. Лисевич И. С. Древняя китайская поэзия и народная песня. (Юэфу конца III в. до н. э. — начала III в. н. э.). М. : Наука, 1969. 287 с.
95. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст.: дисертація кандидата мистецтвознавства. Львів, 2017. 244 с.
96. Лысенко С.Ю. Особенности воплощения композиторского замысла в музыкальный текст в творческом процессе М. Мусоргского // Фундаментальные исследования. 2013. № 11-9. С. 1934-1940; URL: <http://www.fundamental-research.ru/ru/> (дата обращения: 18.04.2019).
97. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.

98. Лю Ї. Персоніфікація музичного вислову як виконавська проблема (на матеріалі камерно-вокальної музики китайських композиторів ХХ століття): дисертація кандидата мистецтвознавства. Харків, 2018. 246 с.
99. Лю Янь. Мифические истоки музыкального искусства древнего Китая // Вестн. Полоцкого гос. ун-та. Серия Е. 2016 URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/81663625.pdf> (дата обращения: 20.10.2017).
100. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 16 с.
101. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М. : Музыка, 1991. 375 с.
102. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования : учеб. пособие. М. : Владос, 2005. 381 с.
103. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование : пробл. худож. интонирования в метод.-теорет лит. ХУ1—ХХ вв. : очерки. М. : Музыка, 1990. 189 с.
104. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: дис. канд. мистецтвознав. Харків, 2018. 218 с.
105. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М. : Музыка, 1966. 220 с.
106. Мартынов В.И. Конец времени композиторов / Послесловие Т. Чередниченко. М.: Композитор, 1992. 296 с.
107. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1976. 254 с.
108. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. М. : Сов. композитор, 1983. 263 с.
109. Мир // Библия. Ветхий и Новый заветы. Синоидальный перевод. Библейская энциклопедия. арх. Никифор. 1891. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/biblerus/> (дата обращения 30.07.2018)
110. Михайлов М. К. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления // Этюды о стиле в музыке. Л., 1990. С.117-147.
111. Михайлов М. К. Стиль в музыке : исследование. Л. : Музыка, Ленингр.

отд-ние, 1981. 264 с.

112. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Л. : Музыка, 1990. 288 с.

113. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Концептуальні питання сучасного музикознавства. К. : НМАУ, 2009. С. 106—111.

114. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев : Клякса, 2013. 272 с.

115. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации: исследование. Київ : Киев. гос. консерватория, 1994. 197 с.

116. Мо-цзы / пер. М. Л. Титаренко // Древнекитайская философия : собр. текстов : в 2 т. / [сост. Ян Хин-Шуна]. М., 1972. Т. 1. С. 175—200.

117. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.— сост.М.Г. Арановский. М. Комкнига, 2007. 2004.

118. Музыкальная эстетика стран Востока ; общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. М. : Музыка, 1967. 415 с.

119. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М., Музыка. 1988. 254 с.

120. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 320 с.

121. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студентов высш. учеб. завед. М. : Владос, 2003. 248 с.

122. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепьянной игры : записки педагога. 2-е изд. М. : Гос. муз. изд-во, 1961. 317, [3] с.

123. Опарик Л.М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Л., 2007. 20 с. URL: [https://revolution.allbest.ru/music/00637099\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/music/00637099_0.html) (дата обращения 03.02.2019)

124. Орлов А.Б. Личность и сущность: внешнее и внутреннее Я человека. Вопросы психологии, 1995а, №. 2, С.5–19.

125. Панкратова В. Малые инструментальные формы (прелюдия, ноктюрн, этюд). М.: Гос.муз.изд., 1962. 70 с.

126. Персонификация. Википедия. URL <https://ru.wikipedia.org/wiki/Персонификация> (дата обращения : 23.10.2018)

127. Петровский В.А. К пониманию личности в психологии. Вопросы

психологии. М, 1981, №. 2. С. 40–46.

128. Петрусёва Н. К теории формульной композиции: МАНТРА К. Штокхаузена // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры : сб. статей. Москва : Академия им. Маймонида, 2017. С. 208–218.

129. Пилатюк О.Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : дис... канд. мистецтв. Львів, 2006. 283 с.

130. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві // Культура України. Вип. 46, : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред.. В. М. Шейка. Х. : ХДАК, 2014. С. 267–275.

131. Популярная психологическая энциклопедия /сост. С.С. Степанов. М.: Эксмо. 2005. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=112313>(дата обращения 26.07.2018)

132. Проекция // Большая психологическая энциклопедия. URL: <https://www.psyoffice.ru/5-psychology-1845.htm> (дата обращения 26.07.2018)

133. Проекция // Краткий психологический словарь / сост. Л.Карпенко [общ. ред А.петровского, М.Ярошевского]. М.: Феникс, 1998. 512 с.

134. Проекция. Психологос. // Энциклопедия практической психологии. URL: <https://www.psychologos.ru/articles/view/proekciya> (дата обращения: 28.07.2017)

135. Психология. Словарь / [ред. Петровский А.В., Ярошевский М.Г.]. М.: Политиздат, 1990. 494 с.

136. Путешествие на запад. Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 29.09.2017)

137. Пэн Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке : исследование. Пэн Чэн. М. : МПГУ, 2006. 104 с.

138. Рубец М. В. Влияние китайского языка на мышление и культуру его носителей // История философии. М., 2009. № 14. С. 111—122.

139. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Вып. 1. М. : Совет. композитор, 1979. 320 с.

140. Роменец В. Психологія творчості : навч. посіб. 2-ге вид., доп. Київ : Либідь, 2001. 288 с.

141. Рубинштейн А. О музыке в России. СПб, 1889. 88 с.

142. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. М. : Музыка, 1977. 201 с.
143. Рябуха Н. Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза // Культура і сучасність, К., 2014. Вип. №2, С.112-119.
144. Саввина Л.В. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики : автореферат дис. ... доктора искусствоведения. Саратов, 2009. 35 с.
145. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. М. ; Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1964. 187 с.
146. Семенов А. Н. Восток и Запад: два типа исторического сознания // Путь Востока : III Молодеж. науч. конф. / Санкт-Петербургский гос. ун-т [и др.]. СПб., 2000. Вып. 4. С. 45–50.
147. Світ // Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 12.03.2018)
148. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений : учебник для муз. уч-щ и консерваторий. М. : Гос. муз. изд-во, 1958. 332 с.
149. Скребков С. Гармония в современной музыке. М. : Музгиз, 1965. 238 с.
150. Скребков С. С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений // Избр. статьи. М., 1980. С. 17—23.
151. Словарь практического психолога. М.: АСТ, Харвест. С. Ю. Головин. 1998. URL: <https://studfiles.net/preview/4173509/> (дата обращения: 03.05.2018).
152. Словник з аналітичної психології. – М.: Б & К. В.В. Зеленський. 2002 URL: <http://sbiblio.com/biblio/content.aspx?dictid=65&wordid=734155> (дата звернення 31.03.2017)
153. Словник української мови : [в 11 т.] / АН Української РСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні ; редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.][АН Української РСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні] ; редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.]. Київ : Наук. думка, 1970 - 1980. Т. 6 : П-Поїти / ред. тому: А. В. Лагутіна, К. В. Ленець. 1975. 832 с.
154. Современная энциклопедия. 2000. URL: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/modern/index.htm> (дата звернення 11.04.2018)
155. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М. : Музыка, 1992. 227 с.

156. Соколов О.В. Поэма // Жанр поэмы. Музыкальная литература. URL: [http://www.lafamire.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=629:2010-04-04-14-48-18&catid=50:2010-10-17-14-50-35&Itemid=444](http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=629:2010-04-04-14-48-18&catid=50:2010-10-17-14-50-35&Itemid=444) (дата обращения 12.09.2016)
157. Сунь Бо. Параметры сотворчества композитора и поэта: исполнительский взгляд (на материале вокального цикла Г. Свиридова «Шесть романсов на слова А.С.Пушкина») // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. статей. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. С. 76-88.
158. Сунь Вэй-бо. Фуга как композиционный тип в китайском композиторском творчестве // Музыкальная культура Беларуси: перспективы дослідження : матеріялы XIV навук. чытанняу памяці Л. С. Мухарынскай (1906—1987). Мінськ, 2005. С. 185—193.
159. Сунь Тянь. Концертно-виртуозный стиль фортепианных сочинений Хуан Ан-Луна // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. статей ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 220-232.
160. Сунь Тянь. Концерт №1 для фортепиано с оркестром Хуан Ан-Луна в исполнительской интерпретации Джозефа Бановеца // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків : Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип. 47. С. 237-251.
161. Сун Тянь. Композитор – Исполнитель: роль пианиста Хсу Фей-Пинга в творческом наследии Хуан Ан-Луна // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. Під знаком глобалізації. С. 43-60.
162. Сунь Тянь. Полифонический цикл для фортепиано ор. 68 Хуан Ан-Луна: опыт авторской транскрипции // Традиції та новації у вищій архітектурній освіті: зб. наук. ст. / Харків. держ. академія дизайну та мистецтв. Харків, 2017. Вип. 2. С. 116-121.

163. Сунь Шо. Фортепианное творчество Ван Лисая (к проблеме становления китайского фортепианного искусства) : магистер. работа Харьков : ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2008. 59 с.
164. Сухленко И. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица // Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании : сб. науч. ст. Харьков, 2010. Вып. 1. С. 228–232.
165. Сухленко И. Ю. Произведение композитора в исполнительской практике: тождество/идентичность-открытость-целостность // Аспекти історичного музикознавства: збірник наук. ст./ ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2017. Вип. X. С. 169-180.
166. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX — XXI веков) : автореф. дис. канд. искусствовед. Ростов н/Д, 2011. 28 с.
167. Сяо Ин. Обработка народной музыки в фортепианном творчестве композиторов Китая : автореф.т дис. канд. искусствовед. Минск, 2010. 25 с.
168. Тан Ке. Вклад китайских пианистов в развитие фортепианного исполнительства и педагогики: магистерская работа. Харьков: ХГУИ им. И.П.Котляревского, 2007. 73 с.
169. Тараканов М. Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества. Л., 1980.С. 127–138.
170. Тюрин А.Ю. Концепция человека в древнем Китае. URL: [http://tzone.kulichki.com/religion/vostok/kitaj\\_chel.html](http://tzone.kulichki.com/religion/vostok/kitaj_chel.html) (дата обращения 14.04.2016)
171. У Ся. Фортепианная музыка Китая: генезис, стилевые направления XX века: магистерская работа. Х.,: ХГУИ им. И.П.Котляревского, 2006. 96 с.
172. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов (на материале инструментальных традиций Центральной Азии): диссер. доктора искусствовед.: Москва, 2017. 527 с. URL: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/zvukovoj-mir-muzyki-tjurkskih-narodov.html> (дата обращения 11.08.2018)
173. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 20 с.
174. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста. М. : Музыка, 1978. 208 с.

175. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М. : Музыка, 1969. 599 с.
176. Философский энциклопедический словарь. М. : Инфра, 2001. 576 с.
177. Фоміна Н. П. Прагматика присвяти в творчості Сергія Прокоф'єва: автореф. дис... канд. мистецтвознав. Х., 2014. 20 с.
178. Фромм Э. Личность. Психологическая типология : хрестоматия / сост. К. В. Сельченко. Минск ; М., 2002. С. 257–319.
179. Холопова В. Фактура: очерк. М. : Музыка, 1979. 87 с.
180. Хо Лутин. Проблема национальной формы в китайской музыке / пер. с кит. В. Пасенчук // Совет. музыка. 1957. № 1. С. 125—131.
181. Хотенцева И. Формирование художественно-образного мышления как основа интерпретации музыкального произведения у студентов в классе фортепиано: автореф. дис.... канд. пед. наук.; Москва, 2009. 25 с.
182. Хуан Чжулин. Отражение философской категории «Чи» в фортепианной музыке Китая // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 21. С. 109—116.
183. Цинь Тянь. Образ родного края в фортепианных сочинениях китайских композиторов : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2012. 240 с.
184. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы : учебник для студ. музыковед. фак. муз. вузов. М. : Музыка, 1983. 214 с.
185. Чень Жуаньсюань. Импрессионизм в фортепианной музыке китайских композиторов: диссертация ...канд. искусствоведения: Харьков. 2014. 262 с.
186. Чепеленко К.О. Автор в контексте пространства искусства: на примере творческих стратегий современных отечественных композиторов: автореф. дис. ... доктора искусствовед. Саратов, 2017. 48 с.
187. Чепеленко К.О. Композитор в пространстве автокоммуникации // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. Вып. 35. С. 116–121.
188. Шаповалова Л.В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра. Київ, 2008. 34 с.
189. Шаповалова Л.В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков, 2007. 292 с.

190. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М. : Сов. композитор, 1983. 152 с.
191. Шеръязданова К. Г. Современные интеграционные процессы : учеб. пособие . Астана, 2010. 107 с.
192. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. К. : Заповіт, 1998. 368 с.
193. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. М. : Гос. муз. узд-во, 1952. 248, [3] с.
194. Шукайло В. Педалізація у професійній підготовці піаніста. Харків : Факт, 2004. 158 с.
195. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста : навч.-метод. посіб. Запоріжжя : Запорізь. нац.ун-т, 2017. 206 с.
196. Щапов А.П. Некоторые вопросы фортепианной техники : метод. пособие для педагогов муз. вузов. М. : Музыка, 1968. 248 с.
197. Щербакова Н.В. Новый звуковой мир в отечественном музыкальном искусстве второй половины XX века): дис. ... канд. искусствовед.: Саранск, 2009. 527 с. URL: <http://cheloveknauka.com/novyy-zvukovoy-mir-v-otechestvennom-muzykalnom-iskusstve-vtoroy-poloviny-xx-eka#ixzz5IM138Ndb> (дата обращения: 30.03.2017)
198. Щербатова О.А. Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60-80-х годов XX века): автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. Нижний Новгород, 2012. URL: <http://cheloveknauka.com/zvukovoy-obraz-instrumenta-v-solnyh-fortepepiannyh-proizvedeniyah-otechestvennyh-kompozitorov-60-80-h-godov-xx-veka> (дата обращения: 13.07.2017)
199. Эстетика: Словарь. М.: Политиздат. Под общ. ред. А.А. Беляева. 1989. URL: <https://aesthetics.academic.ru/454/B2%D0%B5>(дата обращения 14.06.2018)
200. Юдкин И. Н. Проблема «Восток — Запад» в исследовании музыкальной культуры: попытка определения // Проблемы музыкальной культуры : сб. ст. К., 1989. Вып. 2. С. 40—51.

201. Юй Чао. Фортепианный концерт № 2 Хуана Ан-Луна в аспекте исполнительской интерпретации // Четверті магістерські читання: матеріали науково-творчої конф. Х., ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2009. С. 234-239.
202. Юнг К.Г. Аналитическая психология. Тавистокские лекции: МЦНК и Т «Кентавр»; СПб, 1994. 218 с.
203. Юнг К. Г. Архетип и символ ; [пер. с нем. В. М. Бакусева и А. В. Кричевского]. М. : Канон, 1991. 334 с.
204. Юнг К. Г. Психология бессознательного [пер. с нем. В. М. Бакусева и А. В. Кричевского]. М. : Канон, 1994. 319 с. (История психологической мысли в памятниках).
205. Якобсон Р. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. 460 с.
206. Ян Веньян. О значении национального стиля в развитии музыкального исполнительства: к постановке вопроса // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. Вип. 12. С. 362 —371.
207. Яснев А.А. Музыкальный звук как феномен и композиторская практика XX в. // Вестник Ленинградского государственного университета им.А.С.Пушкина, 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-zvuk-kak-fenomen-i-kompozitorskaya-praktika-hh-v> (дата обращения 13.01.2019)
208. A Chinese Festival Thirty Pieces in Saibei Folk Style: Volume I by An-Lun Huang (Composer), Alton Chung Ming Chan (Editor) [Notes]. Warner Brothers Publications Date Published: 2002. 85 p.
209. A new compilation of the piano works by Huang An-Lun [Notes]. Shi Dai Wen Yi Publishing House, 2008. 196 p.
210. An-Lun Huang Masterpriese. Official website. URL: [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_70b885ce0100nt87.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_70b885ce0100nt87.html) (дата обращения 12.05.2018)
211. Banowetz J. The Pianist's Guide to Pedaling (Midland Book) ISBN: 978-0253207326, 1992. 320 p. URL: <http://www.amazon.com/Pianists-Guide-Pedaling-Midland-Book/dp/0253207320> (дата обращения 11.02.2017).
212. Bian Zushan. My Personal Opinions about the Master Works of Twentieth Century Chinese Composition // People's Music, Beijing, China, December 1995.

P. 2-5.

213. Chen Lian. Huang An-lun and Banowetz // People's Music, Beijing, China, October, 1984. P. 55-57.

214. Chinese Music Society of North America. Home Page. URL: <http://www.chinesemusic.net>. (дата обращения 30.03.2016)

215. Friesen Phillip E. Unique Characteristics of Chinese Melody: From a Western Point of View // Chinese Music, XI / 3, 1988. P. 46-53.

216. Jones S. Ensembles: Northern Chinese // The Garland Encyclopedia of World Music / R. C. Provine, Y. Tokumaru, J. L. Witzleben (eds.). New York : Routledge, 2002. Vol. 7 : East Asia: China, Japan, and Korea. P. 199—202.

217. Joseph Banowetz en Apple Music: Huang An-Lun. Piano Concerto No. 2 in A Major. URL: <https://itunes.apple.com/mz/artist/joseph-banowetz/id3328857> (дата обращения 01.09.2017)

218. Huang An-lun. Dream of Dunhuang, Op. 29. The Russian Philharmonic Orchestra of Moscow, Huang An-lun, conductor. ROI Productions, 2000. CD

219. Huang An-lun. Everlasting Piano Works by Hsu Fei-Ping. Hsu Fei-ping, piano with the Russian Philharmonic Orchestra, Konstantin D. Krimets, conductor. ROI Productions, CD-0064, 2002. (Huang An-Lun: Piano Concerto No.2 in C minor, Op.57; Huang An-Lun: Poem For Dance No.3 Op.40).

220. Huang An-lun. Piano Concerto No. 1 in G Minor, Op. 25b. Joseph Banowetz, piano, with the Orchestra of the Central Opera of Beijing, Zheng Xiao-ying, conductor. Recorded in 1986 in the Beijing Concert Hall. Hong Kong Records and China Records, HK 8.242108. CD.

221. Huang, An-lun. Piano Solos by Hsu Fei-Ping. Hsu Fei-ping, piano. ROI Productions, RA-971016C, 1998. CD.

222. Huang Anlun. Series of Piano Works by Chinese Composers [Notes]; Editors-in-Chief: Tong Daojin, Wang Qinyan, ShiDaiWenYi Publishing House, 2011. 350 p.

223. Huang, An-lun. The Little Match Girl, Op. 24. The Russian Philharmonic Orchestra of Moscow, Huang An-lun, conductor; The Central Opera Orchestra of China, Zheng Xiao-ying, conductor. ROI Productions, CD-0163.

224. Huang, An-lun. The Little Match Girl, Op. 24: Selling Matches (Version for

- Piano). Xing Rong. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=o\\_EfZJrqkAo](https://www.youtube.com/watch?v=o_EfZJrqkAo) (дата обращения 21.03.2018)
225. Huang, An-lun. Prelude & Fugue in D Major, Op. 68 No. 4 (Version for Piano). Xing Rong. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=o\\_EfZJrqkAo](https://www.youtube.com/watch?v=o_EfZJrqkAo) (дата обращения 18.02.2018).
226. Fei-Ping Hsu. A journey from China's cultural revolution to America's concert halls : URL: <https://www.theguardian.com/news/2001/dec/18/guardianobituaries3> (дата обращения 05.10.2017)
227. Fei-Ping Hsu, 51, New York Concert Pianist. By THE ASSOCIATED PRESSDEC. 8, 2001 : URL <https://www.nytimes.com/2001/12/08/arts/fei-ping-hsu-51-new-york-concert-pianist.html> (дата обращения 12.10.2018)
228. Fei-Ping Hsu. Saturday 12 January 2002 : URL <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/fei-ping-hsu-9163374.html> (дата обращения 21.12.2016)
229. Lam J. Chinese Music and its Globalized Past and Present. URL: <http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol21/iss1/9>. (дата обращения 24.06.2017)
230. Lei Weng. Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works : D.M.A. diss.; Division of Graduate Studies and Research of the Univ. of Cincinnati. USA, 2008. 76 p.
231. Li Xi-An. An Answer to the World's Challenge: Huang An-lun's Symphonic Concert // Research of Literature and Art, Beijing, China, February 1985. P. 84-88.
232. Lok Ng. Modern Chinese Piano Composition and its Role in Western Classical Musik: A study of Huang An-Lun's Piano Concerto № 2 in C Minor, Op. 57 : D.M.A. diss.; Univ. of North Texas. USA, 2006. 39 p.
233. Melvin S., Jindong C. Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. New York: Algora Publishing, 2003. 179 p.
234. Pei Yushu. An Analysis of the Attempted Amalgamation of Western and Chinese Musical Elements in Huang An-lun's Piano Concerto in G minor, Op.

- 25b. : Ph.D. diss; Univ. of North Texas. Denton, 1997. 41 p.
235. Shen Sin-Yan. Chinese Music in the 20th Century. Chicago : Chinese Music Society of North America, 2001. 284 p.
236. Sixteen Pieces in Saibei Folk Style by An-Lun Huang Binding [Note]: ISBN-13: 9780757994586 ISBN: 075799458X . 46 p.
237. The Internet Chinese Music Archive. Home Page URL: <http://www.ibiblio.org/chinesemusic/>. (дата обращения 25.07.2018).
238. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: [http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo\\_gmo](http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo) (дата обращения: 25.07.2017).
239. Yannan Li. Cross-Cultural Synthesis in Chen Qigang's Piano Composition Instants d'un Opéra de Pékin : D.M.A. diss.; The Univ. of North Carolina at Greensboroin Partial Fulfillment. USA, 2012. 62 p.
240. Various. First Contemporary Chinese Composers Festival 1986. Hong Kong Philharmonic Orchestra, Kenneth Schermerhorn. Joseph Banowetz, piano, on Huang An-lun's Piano Concerto in G Minor. Marco Polo, LC-9158, 1986. CD.
241. 白夜. 中国钢琴艺术的发展以及它对世界音乐文化的影响// 北方音乐. — 哈尔滨, 2013年. 第241期. 35—36页. (Бай Е. К проблеме интеграции китайского фортепианного искусства в мировое музыкальное пространство // Северная Музыка. Харбин, 2013. Вып. 241. С. 35—36. 0,5 п. л.).
242. 中国大百科全书总编辑 : 委员会. № 27. 音乐 舞蹈. 北京 : 中国大百科全书出版社, 1989. 1040 页. (Большая китайская энциклопедия : многотомное издание. Т. 27. Музыка и танец. Пекин : Кит. энцикл. изд-во, 1989. 1040 с.)
243. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展 . 北京 : 华乐, 1996. 399页. (Бянг Менг. Формирование и развитие фортепианной культуры в Китае. Пекин : Хуа Юе. 1996. 399 с.)
244. 王邦雄, 杨祖汉. 中国哲学史. 台北 : 空中大学出版社, 1995. 759 页. (Ван Бан Син, Ян Ханзу. История китайской философии. Тайбей : Изд-во Эйр Юниверсити Пресс, 1995. 759 с.)

245. 王军晔. 由中国传统器乐作品改编钢琴作品的写意美// 大众文艺. 2009. № 7. 44 页. (Ван Чунь Е. Красота свободного стиля в переложениях китайских традиционных инструментальных произведений для фортепиано // Народное искусство. 2009. № 7. С. 44.)
246. 汪毓和. 中国现代音乐简史. 北京 : 人民音乐, 1991. 127页. (Ван Юйхе. Краткая история современной китайской музыки. Пекин : Народная музыка, 1991. 127 с.)
247. 汪毓和. 在中西音乐文化交融下本世纪上半叶的中国新音乐 // 载北京中央音乐学院学报. 1995. № 2. 24页 ; № 3. 16页. № 4. 10页. (Ван Юйхэ. Новая китайская музыка первой половины XX века и синтез восточных и западных тенденций // Журнал Пекинской гос. консерватории. 1995. № 2. С. 24 ; № 3. С. 16 ; № 4. С. 10.)
248. 汪毓和. 中国近代音乐家评传. (上 册) . 北京 : 文化艺术, 1992. — 89页. (Ван Юйхэ. Обзор творчества современных китайских музыкантов. Ч. 1. Пекин : Литература и искусство, 1992. 89 с.)
249. 黄安伦《托卡塔,圣咏与赋格》中的巴赫因素 王玥 ; 北方音乐 , Northern Music, Editorial E-mail , 2014(06) 硕士 5-8. (Ван Юэ. Влияние Баха на «Токкату, фугу и хорал» Хуана Ан-Луна // Северная музыка №6, 2014. С.5-8)
250. 魏廷格. 我国钢琴音乐创作的发展// 音乐研究. 1983. № 2. 97页. (Вей Тинге. Развитие фортепианного творчества в Китае // Исследование музыки. 1983. № 2. С. 97.)
251. 吴珂昕. 黄安伦《中国畅想曲No.2》音乐特征探析 //黄河之声, 2010, №1. 27-29页. (Ву Кесин «Китайское Каприччио № 2» Хуан Ан-Луна. Характеристика музыки // Звук Хуанхе, 2010, №1. 27-29 с.)
252. 吴珂昕. 黄安伦钢琴作品《中国畅想曲》(NO、2)创作与演奏研究: 硕士, 山东师范大学, 音乐学, 2010. 52 页. (Ву Кесин. «Китайское Каприччио № 2» Хуан Ан-Луна. Создание и исполнение: магистерская работа по музыковедению. Шандунский педагогический университет, 2010. 52 с.)
253. 吴瑜. 论中国钢琴改编曲与钢琴音乐的中国风格. 重庆市 : 西南大学,

2006. 39 页. (Ву Ю. Роль жанра транскрипции в развитии стиля китайской фортепианной музыки. Чжончин : Хинанский ун-т, 2006. 39 с.)
254. 代百生. 根据传统乐曲改变的 5 首中国钢琴曲的艺术特点// 黄钟(武汉音乐学院学报). 武汉, 1999. № 3. 96—100 页 (Дай Байшэн. Особенности переложений для фортепиано китайских народных мелодий // Сборник трудов Уханьской консерватории. Ухань, 1999. № 3. С. 96—100).
255. 邓越; 林贵雄. 黄安伦《中国畅想曲第二号》的曲式结构分析 // 广西艺术学院; 大众文艺, 2013(08). 页. 275-278. (Дэнг Юй и Лин Гусюн. Музыкальный анализ структуры «Китайского Каприччио № 2» Хуана Анлуна // Популярная литература: сборник Гуансийского института искусств, 2013, № 8. С. 275-278)
256. 杜亚雄. 当代世界音乐潮流与中国音乐方向 [网络资源]. 网址: <http://www.baidu.com/link?url=YzvJ5lHfGLKdS3MMot0AAqyFCysUQdcQdfvv03f8srUzhZLKkUht--UQYL0qYJWp9BPO-I1SYdMWmnabyJgs8>. 网络联机。(Ду Яашио. Современная мировая музыка и направление китайской музыки)
257. 赵晓生. 钢琴文化. 北京 : 韵华, 2000. 249页. (Жао Сяошенг. Фортепианная литература. Пекин : Юйхуа Пресс, 2000. 249 с.)
258. 宋奕莹; 东北师范大学, 音乐学, 2007, 57 页 (Йи Ин. Обучение на примере создания и исполнения фортепианной музыки Хуана Анлуна: магистерская работа. Музыковедение. Северо-восточный педагогический университет, Чанчунь, 2007. 57 с.)
259. 李真. 黄安伦的创作及其钢琴音诗《鼓浪屿》: 硕士.中国音乐学院, 音乐学, 2012. 48页. (Ли Чжэнь. Музыкальная композиция Хуан Ан-Луна в поэме для фортепиано с оркестром «Гуланьюй»: магистерская работа. Центральная консерватория Пекина, 2012. 48 с.)
260. 李诗原. 中国现代音乐 : 本土与西方的对话. 上海 : 上海音乐学院出版社, 2004年. 303页. (Ли Шиюань. Китайская современная музыка : диалог Отечества с Западом. Шанхай, 2004. 303 с.)

261. 李梦婷. 黄安伦钢琴音乐《舞诗第三号》研究[D]. 华中师范大学 2013. 61页. (Ли Ментинг. Исследование фортепианной Танцевальной поэмы № 3 Хуана Ан-Луна: магистерская работа. Музыковедение. Центральный Китайский педагогический университет, Пекин, 2013. 61 с.)
262. 毛肄. 黄安伦钢琴作品《塞北小曲三十首》创作特征与教学价值研究. 年度浙江省教育厅高等学校访问学者专业发展项目, 2014. 页. 32-38. (Мао И. Исследование характеристик и педагогической ценности фортепианного цикла Хуана Ан-Луна на тексты «Тридцати Сайбэйских песен» // Сборник научных статей Высшего Управления образовательных программ и профессионального развития г. Чжэцзян, 2014. С. 32-38.)
263. 黄安伦《赋格四首》复调技法研究 彭晨; 苏青; 硕士. 南京艺术学院, 音乐学, 2014. 55页. (Пэн Чэнь. Исследование техники фуги на примере произведения «Фуги» ор.68 Хуан Ан-Луна. Магистерская работа. Нанкин: Нанкинский институт музыкальных искусств, 2014. 55 с.)
264. 彭晨. 南京艺术学院音乐学院作曲系; 音乐大观, Music Magazine, 2013 (№ 11). 页. 41-49. (Пэн Чэнь. Композиторская техника Хуана Анлуна в фортепианной танцевально-музыкальной сюите «Сон Дуньхуана» // Музыкальный журнал Нанкинского института музыкальных искусств, 2013 (№ 11). С. 41-49.)
265. 宋奕莹; 齐齐哈尔大学艺术学院; 2008. 55页. (Сонг Иинь. Исключительный баланс современного и традиционного: изучение теории и техники фортепианной композиции Хуан Ан-Луна: магистерская работа. Институт искусств Цицикарского университета, 2008, 55 с.)
266. 孙迪. 黄安伦长笛独奏曲《舞诗》艺术风格与演奏技法探究: 硕士在音乐学方面的工作. 正常江苏大学, 2013年. 62页. (Сун Ди. Исследование художественного стиля и приемов игры произведения «Поэзия танца» Хуан Ан-Луна для флейты соло: магистерская работа по музыковедению. Нормальный университет Дзянсу, 2013. 62 с.)

267. 宋恬 .黄安伦钢琴作品中的新民间创作 (new folkloristics) 原则 // 北方音乐.哈尔滨, 2017 年 .第330期. ISSN 1002-767X.4-5页 . (Сун Тянь. Принципи неофольклоризму в фортепіанній творчості Хуан Ан-Луна // Північна музика. 2017. № 18 (330). ISSN 1002-767X. С. 4-5. 0,5 д.а.)
268. 向敏敏. 黄安伦交响诗《巴颜喀拉》的主题材料及其发展 // 华南师范大学音乐学院; 北方音乐 ,Northern Music , Editorial E-mail ,2015(12). 5-7. (Сян Минмин. Симфоническая поэма «Баянкала» Хуана Анлуна. Материалы, имеющие отношение к ее созданию // Северная музыка №12, 2015. С. 5-7).
269. 唐德. 胡安伦合唱作品的审美艺术阐释研究: 硕士. 湖南师范大学, 音乐学, 2007. 45页. (Тан Дэ. Исследование эстетической и артистической трактовки хоровых произведений Хуана Анлуна: магистерская работа. Хунаньский педагогический университет, Музыковедение, 2007. 45 с.)
270. 吴国翥. 钢琴艺术博览 / 吴国翥, 高小光, 吴琼. — 北京: 奥林匹克, 1999. 257页. (У Гуочжу. Энциклопедия фортепианного искусства. Пекин: Олимпиада, 1999. 257 с.)
271. **景作人**.气吞山河的时代交响 听黄安伦作品音乐会 // 音乐爱好者, 2012 (9) 12-15 页. (Цзо Жэнь. Обзор концерта, сочиненного Хуаном Ан-Луном // Любитель музыки, 2012 (9) с. 12-15)
272. 居其宏. 当代中国音乐. 青岛: 青岛, 1997. 235页. (Цзюй Цихон. Современная китайская музыка. Цинь Дао: Цинь Дао, 1997. 235 с.)
273. 蒋菁. 中国音乐文化大观. 北京: 北京大学, 2001. 25页. (Цзянь Цзин. Обзор Китайского музыкального искусства. Пекинский ун-т, 2001. 25 с.)
274. 音乐的旅程—与黄安伦漫谈他的音乐生活和钢琴创作 崔世光  
; 钢琴艺术, PIANO ARTISTRY, 2000(01) 页 5-7. (Цуй Шигуан. Музыкальное путешествие. Интервью с Хуаном Ан-Луном о его жизни и создании фортепианной музыки // Фортепианное искусство, 2000 (01). С. 5-7).
275. 赵宠. 黄安伦钢琴独奏曲《序曲与舞曲》: 研究山东大学, 音乐学, 2013, 45页. (Чжао Лонг. Исследованию сольного фортепианного

произведения Хуан Ан-Луна «Прелюдия и Танец»: магистерская работа по музыковедению. Шандунский нормальный университет, 2013. 85 с.)

276. 周畅. 中国现当代音乐家与作品. 北京 : 人民音乐, 2003. 297页. (Чжоу Чжан. Современные китайские композиторы и их музыкальные произведения. Пекин : Нац. музыка, 2003. 297 с.)

277. 周琴. 浅谈中国钢琴音乐的历史演进// 钢琴艺术. 2004. № 3. 29页. (Чжоу Чинь. Развитие истории китайской фортепианной музыки // Искусство фортепиано. 2004. №3. С. 29.)

278. 石映照. 古典音乐笔记. 成都 : 四川文艺, 2001. 307页. (Ши Инчжао. Музыкальные звуки столетия. Чэн Ду : Культура и искусство Си Чуань, 2001. 307 с.)

## ДОДАТКИ

## Додаток А : Нотні приклади

## «Дуї Хуа» op.1

对 花  
DUIHUA  
Op. 1

Largo ♩ = 40

*f*

Allegro ♩ = 152

56 *p stacc. sempre*

61 *pp*

# Прелюдії op.5

## 1. 前奏曲二首

### I. C大调前奏曲

Op.5 No.1 (1971)

Andante (♩ = 80)

*p* *dolce* *mp*

### II. c小调前奏曲

Op.5 No.2 (1971)

Moderato espressivo (♩ = 72)

*p dolce*

## Китайська рапсодія № 2 оп.18а

中国畅想曲第二号  
[序曲与舞曲]  
CHINESE RHAPSODY No.2  
Op. 18a  
I

Moderato cantabile rubato ♩ = 60

*p* *dolce*

## Соната № 1 ор.20 (невидана)

①

Sonate No. 1 for the piano

Moderato. Op. 20. An-Lun Huang  
Jan. 1924

The score is written on four systems of grand staff notation. The first system begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). The tempo is marked "Moderato." and the dynamics include "pp". The music features various melodic lines and dense chordal textures, particularly in the lower register of the piano. The second system continues the melodic development in the treble clef. The third system shows a shift in texture, with the right hand playing a more active melodic line and the left hand providing a dense harmonic accompaniment. The fourth system concludes with further melodic and harmonic development, maintaining the dense texture in the left hand.

Соната №2 op.23 (невидана)

*Consigli principaler man  
piu giovi!*

*Sonata No. 2*

*Adagio*

The image shows a page of handwritten musical notation for a sonata. The paper is aged and yellowed. At the top right, there is a handwritten note in a box: "Consigli principaler man piu giovi!". Below this, the title "Sonata No. 2" is written in the center. The tempo "Adagio" is written above the first staff. The score consists of several systems of staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as "P dolce" and "SPP". There are also some handwritten annotations and corrections throughout the manuscript.

## Танцювальна поема № 3 ор.40

舞诗第三号  
POEM FOR DANCE No.3  
Op.40

Moderato ♩ = 52

*p*

*mf*

6

This image shows the first system of the musical score, measures 1 through 6. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 52 beats per minute. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of chords and moving lines in both hands. The second system, measures 7 through 12, begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

27

*pp*

33

This image shows the second system of the musical score, measures 27 through 33. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature remains three flats, and the time signature is 3/8. The first measure of this system starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs. The notation includes many slurs and phrasing marks, indicating a complex and detailed melodic and harmonic structure.

## Фантазія за мотивами балету «Дівчинка з сірниками» ор. 24

4. 芭蕾舞剧《卖火柴的小女孩》

Op.24 (1977)

(Introduction)  
Andante (♩ = 66)

Piano

*ff* *sfz p* *f p*

(朗诵)很久以前, 在古老的丹麦

那是一个圣诞夜, 天气特别寒冷, 风呜呜地刮着

雪花 大朵大朵地飘落下来, 整个世界都变成了银白色。

## Три експромти з балету «Мрії Дуньхуана» ор. 29

2. 芭蕾舞剧《敦煌梦》选曲三首

I. 羽人舞

Op.29 (1979)

Vivo humorous (♩ = 92)

*f* *sfz* *p* *mf* *f* *sfz*

## II. 伎乐天

Op.29 (1979)

Lento elegan (♩ = 46)

Musical score for 'II. 伎乐天' (Op.29, 1979). The piece is in C major, 4/4 time, and marked 'Lento elegan' with a tempo of ♩ = 46. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a melody in the right hand with a sixteenth-note accompaniment in the left hand. The second system continues the melody and accompaniment, with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning.

## III. 波斯舞

Op.29 (1979)

Allegro con moto

Musical score for 'III. 波斯舞' (Op.29, 1979). The piece is in C major, 4/4 time, and marked 'Allegro con moto'. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system features a melody in the right hand with a sixteenth-note accompaniment in the left hand. The second system continues the melody and accompaniment, with a dynamic marking of *f* (forte) and the word 'enticing'. The third system continues the melody and accompaniment, with a dynamic marking of *p* (piano).

## Поліфонічний цикл для фортепіано оп. 68

Токата, Хорал і Фуга ре мінор (оп. 68 № 1)

### 3. 賦格曲四首

I. d小调托卡塔，圣咏与赋格

Op. 68 No.1 (2007)

Andante (♩ = 116)

*f marcato*

CHORALE

Adagio ♩ = 58

174

*p*

182

232 FUGUE  
Allegro ♩ = 60

238

243

Прелюдія і Фуга Ре Мажор (op. 68 № 2)

II. D大调前奏曲与赋格

Presto (♩ = 88) Op.68 No.2

7 (8<sup>va</sup>)

14

FUGUE  
Allegro assai  
♩ = 72

207

213

217

220

*detached sempre*

*f*

*detached sempre*

Прелюдія і Фуга фа мінор (ор. 68 № 3)

III. f 小调前奏曲与赋格

Op.68 No.3

Presto agitato (♩ = 100)

1

4

*f*

*p*

FUGUE  
Andante con moto ♩ = 76

124

130

136

142

*ppp*

*pp* *legato sempre*

*p*

*mp* *legato sempre*

Прелюдія і Фуга соль мінор (ор. 68 № 4)

## IV. g小调前奏曲与赋格

Op.68 No.4

PRELUDE  
Allegro (♩ = 80)

*f*

7

146 FUGUE  
Andante con moto ♩ = 80

151

154

Концерт № 1

1 часть

题献给约瑟夫·巴诺维茨  
Dedicated to Joseph Banowetz

**G小调第一钢琴协奏曲**  
**PIANO CONCERTO No.1 in G minor**

Op. 25b  
[两架钢琴谱]

Moderato ♩ = 60

I

I

pp

expressivo

f

Musical score for piano, measures 25-30. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features complex textures with triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics include *mp*, *ff*, and *p*. A first ending bracket is present at measure 29.

Musical score for piano, measures 29-31. Measure 29 begins with a *cresc.* marking. Measure 30 includes a *Fist* (Fistacato) marking. Dynamics range from *f* to *sfz*. The right hand has a complex melodic line with many accidentals, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Cadenza  
62 Andante con moto ♩ = 76  
I  
358 *ff pesante*  
359  
360 *ff*

Musical score for piano, Cadenza section, measures 358-360. The tempo is *Andante con moto* with a quarter note equal to 76 (♩ = 76). The section is marked *I* and *ff pesante*. The music is in G minor and 3/4 time, featuring a slow, heavy melodic line in the right hand and a more active bass line.

## 2 часть

Adagio ♩ = 52

II

*p* *pp*

1

6

22

22

## 3 часть

Allegro assai ♩ = 138 - 144

II

*pp* *pp*

4

Musical score for Concerto No. 2, Part 1, measures 162-167. The score is for Piano and Orchestra. The Piano part features a complex, rhythmic melody with frequent accents (*sfz*) and slurs. The Orchestra part is mostly silent, with a few notes in the bass line.

## Концерт № 2

### 1 часть

Musical score for Concerto No. 2, Part 1, measures 133-138. The score is for Piano and Orchestra. The Piano part has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The Orchestra part has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *pp*.

### 2 часть

Musical score for Concerto No. 2, Part 2, measures 11-16. The score is for Piano and Orchestra. The Piano part features a complex, rhythmic melody with a dynamic marking of *p*. The Orchestra part has a melodic line with a dynamic marking of *p*.

Musical score for Piano and Orchestra, measures 11-14. The Piano part (measures 11-14) features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a melodic line with a long slur. The Orchestra part (measures 11-14) is marked *p* and features a long, sustained melodic line with a slur.

## 3 часть

Musical score for Orchestra, measures 1-4. The tempo is marked *Allegro assai* with a quarter note equal to 132 (♩ = 132). The score begins with a first ending bracket. The music is marked *f* and features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a melodic line with a long slur.

Musical score for Orchestra, measures 75-82. The tempo is marked *piu mosso* with a quarter note equal to 144 (♩ = 144). The score begins with a first ending bracket. The music is marked *p* and features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a melodic line with a long slur.

Musical score for Orchestra, measures 83-90. The music is marked *p* and features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a melodic line with a long slur.

## Поэма «Гулан'юй» ор. 66

5. 钢琴音诗《鼓浪屿》

Op. 66 (2006)

Larghetto (♩ = 52)

Orchestra

*p*

*più rit.*

Piano

*p*

Orchestra

## Додаток Б

### Публікації

1. Сунь Тянь. Концертно-виртуозный стиль фортепианных сочинений Хуан Ан-Луна // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти: зб. наук. статей ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 220-232.
2. Сунь Тянь. Полифонический цикл для фортепиано op. 68 Хуан Ан-Луна: опыт авторской транскрипции // Традиції та новації у вищій архітектурній освіті: зб. наук. ст. / Харків. держ. академія дизайну та мистецтв. Харків, 2017. Вип. 2. С. 116-121.
3. Сунь Тянь. Концерт №1 для фортепиано с оркестром Хуан Ан-Луна в исполнительской интерпретации Джозефа Бановеца // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків : Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип. 47. С. 237-251.
4. Сун Тянь. Композитор – Исполнитель: роль пианиста Хсу Фей-Пинга в творческом наследии Хуан Ан-Луна // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.. Харків, 2018. Вип. 50. Під знаком глобалізації. С. 43-60.
5. 宋恬 .黄安伦钢琴作品中的新民间创作 (new folkloristics) 原则 // 北方音乐.哈尔滨, 2017 年 .第330期. ISSN 1002-767X.4-5页 . (Сун Тянь. Принципи неофольклоризму в фортепіанній творчості Хуан Ан-Луна // Північна музика. 2017. № 18 (330). ISSN 1002-767X. С. 4-5. 0,5 д.а.)

### Конференції

- «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 24 березня 2016 р.);
- «Актуальні проблеми сучасного музикознавства» (Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 16 лютого 2017 р.);
- «Музична і театральна освіта в Україні: європейський вектор розвитку» (Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 30 вересня 2017 р.);
- «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 07-10 грудня 2017 р.);
- «Музичне мистецтво, дизайн, освіта» (Національний університет Чженчжоу, провінція Хенань, Китай, 8 травня 2018 р.);
- «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 19 травня 2018 р.);
- «Пластичний вимір сучасного мистецтва» (Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 06-09 грудня 2018 р.).