

УДК 78.27; 78.491

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-9

Чжан Цзеї

аспірант кафедри теорії музики,

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

<https://orcid.org/0000-0002-3628-8224>

ДВНАДЦЯТИЗВУЧНА ВЕРТИКАЛЬНА СЕРІЯ В КОМПОЗИЦІЇ ГАО ВАЙЦЗЕ «ТАЄМНИЧИЙ СОН» ДЛЯ СОЛО АЛЬТА З ФОРТЕПІАНО

Стаття спрямована на розкриття особливостей музичної мови сучасного китайського композитора – експериментатора Гао Вайцзе в ансамблі «Таємничий сон» для соло альту з фортепіано. Окреслюючи політичну та мистецьку ситуацію в країні, відзначаємо, що лише після культурної революції в період 70–80-х років митці Китаю отримали можливість ознайомитись з новаторськими європейськими культурними надбаннями, тому могли збагатити китайську музичну практику атональними та додекафонними творами. Отримавши свободу вираження у своїй країні, китайські композитори почали працювати над створенням індивідуального стилю.

Окреслено постать Гао Вайцзе як талановитого композитора-новатора, плідного дослідника-музикознавця, одного із засновників «Асоціації композиторів з вивчення музичних творів». Детальний аналіз дванадцятизвучної серії та її обернень у композиції «Таємничий сон» дав можливість виявити особливості її використання у ансамблі альту та фортепіано, а саме прослідкувати логіку чергування сегментів серії у горизонтальному та вертикальному викладі. Серія в оригіналі передбачає розміщення звуків в акорді на фіксованій інтервальной відстані з поєднанням широкого і вузького розташування. Задекларована автором умова передбачає, що звук «g» не змінює своєї висоти, а решта звуків або залишаються на місці у своїй октаві, або переносяться в іншу октаву. Згідно з правилами інтервального обернення можна укласти ще одинадцять варіантів звучання акорду. Аналіз твору, а саме використання різних варіантів проведення серії по горизонталі та вертикалі та вичленування її сегментів, а також такого традиційного елементу китайської музики, як пентатоніка, у різних висотних положеннях продемонстрував, що ретельно продумана математична система, отже, чітка сконструйована структура композиції не обмежується логічними конструктивними розрахунками, а створює різні образи, стани, настрої та має ясне архітектонічне вираження.

Талановите трактування серії та всіх її обернень і традиційної пентатоніки різних нахилів свідчить про синтез оригінального трактування новаторських технік та питомих національних китайських виражальних засобів.

Ключові слова: дванадцятизвучна вертикальна серія, пентатоніка, новаторські техніки, експериментатор, китайська традиція, ансамблева музика, музична мова.

Zhang Zeyi. Twelve-sound vertical rows in the composition Gao Weijie “Mysterious dream” for viola and piano solo

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the musical language of the contemporary Chinese experimental composer Gao Weijie in the ensemble “Mysterious Dream” for viola and piano solo. Outlining the political and artistic situation in the country, it should be noted that only after the Cultural Revolution in the 70s and 80s did Chinese artists have the opportunity to get acquainted with innovative European cultural achievements, and thus were able to enrich Chinese musical practice with atonal and dodecaphonic works. Having gained freedom of expression in their country, Chinese composers began to work on creating an individual style.

The article outlines the figure of Gao Weijie as a talented composer, innovator, prolific musicologist, and one of the founders of the Association of Composers for the Study of Music.

A detailed analysis of the twelve-sound series and its reversals in the composition "Mysterious Dream" made it possible to reveal the peculiarities of its use in the viola and piano ensemble, namely, to trace the logic of alternating segments of the series in horizontal and vertical presentation. The series in the original provides for the placement of sounds in a chord at a fixed interval distance with a combination of wide and narrow arrangement. The condition declared by the author implies that the sound "g" does not change its pitch, and the other sounds either remain in place in their octave or are transferred to another octave. According to the rule of intervallic rotation, eleven more chord variations can be made. The analysis of the work, namely the use of different variants of the series horizontally and vertically and the separation of its segments, as well as such a traditional element of Chinese music as pentatonic in different pitch positions, demonstrated that a carefully thought-out mathematical system, and thus a clearly constructed structure of the composition, is not limited to logical constructive calculations, but creates different images, states, moods and has a clear architectural expression.

The talented interpretation of the series and all its rotations and traditional pentatonic of various inclinations testifies to the synthesis of the original interpretation of innovative techniques and specific national Chinese expressive means.

Key words: *twelve-sound vertical series, pentatonic, innovative techniques, experimenter, Chinese tradition, ensemble music, musical language.*

Постановка проблеми. Криза тональної системи у європейському музичному мистецтві кінця XIX – початку XX століття спонукала композиторів до пошуків нових форм організації музичної тканини, нових технік, більшість із яких привели до процесів розвитку атональної музики. Одним із нових видів музичних технік стала додекафонія. У західноєвропейській музиці до серійної техніки звертались Арнольд Шенберг та його послідовники – Антон Веберн та Альбан Берг. Використовували додекафонію на початку століття і в Україні: це галицькі композитори польського походження Тадеуш Маєрський та Юзеф Кофлер. Цікавим зразком поєднання двох видів серій: висотної та метроритмічної є Струнне тріо українського митця Юхима Голишева з підзаголовком: «Zwölftondauer-Komplexe», що перекладається як «комплекс дванадцяти тонів і тривалостей», створене ще у 1914 році.

Використання додекафонної техніки в Китаї стало можливим лише в період 70–80-х років, коли після культурної революції митці отримали можливість побувати за кордоном та відкрити для себе європейські культурні надбання і цим самим збагатити власну творчість. Отриманий композиторами досвід за межами Китаю дав змогу збагатити китайську музичну практику атональними та додекафонними творами. Осягаючи накопичений досвід останнього століття зарубіжних митців, отримавши свободу вираження у своїй країні, китайські композитори почали працювати над створенням індивідуального стилю. Одним з таких митців був Гао Вайцзе – сучасний китайський композитор і професор музики. Народився 29 травня 1938 року, 1960-го закінчив Сичуанську академію музики, продовжив працювати там викладачем кафедри композиції, яку пізніше очолив. Зараз він є професором і керівником відділу аспірантури в Китайській академії музики, а також науковим керівником аспірантури у Столичному педагогічному університеті Китаю.

Свій композиторський хист Гао Вейцзе втілює в інструментальних творах, які є чудовим прикладом поєднання додекафонії з національним китайським колоритом.

Створені за цим принципом композиції «Осінній ліс», «Зимовий сніг», «Дощ», «Дорога», «Одного разу на лузі», «Туга за Шу» набули широкої популярності, їх виконують і публікують у Китаї та за його межами. Окремі твори відзначені низкою нагород, зокрема «Осінній ліс» – Національною композиторською премією, «Дорога» – нагородою «Золотий дзвін», «Дощ» – відзнакою Азійсько-Тихоокеанської мовної спілки.

Як плідний теоретик професор Гао написав велику кількість праць, серед яких: «Дослідження механіки гармонії», «Базовий аналіз музичної форми», «Формотворення», «Класифікація та каталогізація ладів» та ін.

Певний час митець належав до «Асоціації композиторів з вивчення музичних творів». Діяльність цієї асоціації, перша згадка про яку датується 1983 роком, композитор описує в інтерв'ю з голландським етномузикологом Френком Коувенховеном: «Асоціація мала дві основні цілі: перша – вивчати та писати про музику за межами Китаю, про яку ми майже нічого не знали. Оскільки це був період, коли Китай тільки відкривався, необхідно було навчитися якомога більше і присвятити себе вивченню техніки»¹. Композитори, які мали змогу виїжджати за кордон, знайомились із новими мистецькими здобутками, а також привозили своїм китайським колегам ноти нових творів. Водночас приблизно в цей період до Китаю почали приїжджати західні митці, зокрема англійський композитор Александр Гер у 1982 році привіз до Пекіна багато партитур А. Шенберга. Гао Вейцзе згадує: «Концертів було дуже мало – часто у нас не було грошей, але, обмінюючись нотами й обговорюючи твори, ми вчилися одне в одного. Коли чийсь твір виконували і був запис, ми всі слухали. Ці заходи та дослідження ми проводили не як студенти, а як аматори у вільний від навчання час, керуючись пристрастю»².

Проблематика взаємовпливу культур Сходу і Заходу була і є завжди актуальною, оскільки їхнє взаємозбагачення стає основою для виникнення нових течій і напрямів у всіх сферах людської діяльності. В музиці таке поєднання створює передумови для народження нових варіантів уже апробованих канонів європейських технік, котрі завжди будуть джерелом наукових інтересів для музикознавців. Твори Гао Вайцзе в цьому плані є оригінальним зразком міжкультурного діалогу Сходу та Заходу в інструментальній музиці.

Аналіз досліджень та публікацій. Біографія та творчість композитора є предметом дослідження в низці праць китайських науковців, зокрема Лу Руї «Дослідження сучасних методів композиції в музиці Гао Вайцзе», Чжан Чжунпін «Аналіз фортепіанної п'єси Гао Вайцзе «Зимовий сніг», Чжан Юньлян «Художня концепція фортепіанного твору Гао Вейцзе «Осіннє поле». Ознайомлення з вказаними працями передбачає певні труднощі, оскільки вони видані тільки китайською мовою. Натомість в європейському, українському науковому середовищі будь-які згадки про композитора і його творчість повністю відсутні, також не зустрічаємо також ні в українському, ні в китайському музикознавстві робіт, присвячених аналізу музичної мови митця та особливостей використання додекафонної техніки у композиції Гао Вайцзе «Таємничий сон». У цьому і полягає актуальність цієї наукової розвідки.

Мета роботи – визначити стильові спрямування та способи використання серії китайським композитором Гао Вайцзе на прикладі його інструментальної композиції «Таємничий сон» для ерху/альта і фортепіано.

¹ Walker R.C. The Importance of Exchange. *NewMusic USA*. URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/the-importance-of-exchange/>.

² Там само.

Методологічною базою дослідження послужили роботи українських та зарубіжних музикознавців, у яких розглядаються питання ладу, форми, тональності та гармонії в музиці ХХ століття; також праці, присвячені творчості композитора, та дослідження, в яких розкриваються основні методи поєднання елементів народної творчості та професійної музики.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що у ній вперше здійснена спроба комплексного музично-теоретичного аналізу інструментальної композиції Гао Вайцзе «Таємний сон» для виявлення особливостей додекафонії композитором.

Виклад основного матеріалу. Творчі пошуки Гао Вайцзе привели його до винайдення унікального способу застосування додекафонної техніки, а зокрема викладення серії «дванадцятизвучним акордом», до складу якого входять усі щаблі хроматичного звукоряду – відповідно жоден звук у серії не повторюється. Така техніка передбачає насамперед компонування дванадцятизвучного акорду, оскільки створений акорд і його обернення наперед декларують (фіксують) висоту всіх звуків, з яких будуть утворюватися горизонтальні і вертикальні побудови майбутнього музичного полотна. Ці звуки розміщуються в акорді на фіксованій інтервальной відстані з поєднанням широкого і вузького розташування. Відповідно, відстань від найнижчого звуку акорду до найвищого може охоплювати діапазон у межах п'яти октав. А для обернення такого акорду композитор використовує свій унікальний метод – вибирає один зі звуків укладеної серії і надає йому роль опорного, внаслідок набуття цих функцій такий звук не може змінювати свою висоту під час обернення. Далі необхідно здійснити інтервальне обернення, тобто перенести тільки віддаль між двома нижніми звуками акорду вгору. При цьому окремі (не всі) звуки серії, крім опорного, змінюють свою октавну висоту для забезпечення зміщення інтервального порядку стосовно початкового акорду. Таким чином відбувається інтервальне обернення у акорді стосовно опорного звуку.

Дванадцятизвучними акордами послуговувався у своїй творчості також польський композитор Вітольд Лютославський, впровадивши їх у своїй композиції «П'ять пісень для сопрано та фортепіано» (1957 р.), але, на відміну від Гао Вайцзе, Лютославський використовує ці акорди не в додекафонно-серійному контексті, а на правах самостійних структурних одиниць, кожна з яких наділена неповторно своєрідною якістю звучання.

Яскравим прикладом створення музичного полотна шляхом такого використання додекафонної серії, а саме дванадцятизвучного акорду у композиторському доробку Гао Вайцзе, є твір «Таємний сон», або «Сюаньменг», написаний у 1993 році на замовлення китайського музиканта і виконавця на ерху³ Цао Девея. В початковій версії композиція була створена для соло ерху у супроводі фортепіано, але в 1994 році композитор створив її оркестрову версію для соло ерху із симфонічним оркестром і перкусією. Пізніше для виконання твору за кордоном була здійснена нова редакція твору для соло альтя із симфонічним оркестром та перкусією.

Художній підтекст свого творіння Гао Вайцзе окреслив таким чином: «Таємницю снів важко описати, і вони часто мають поетичне значення, яке виходить за межі життя»⁴.

³ Ерху – старовинний китайський струнно-смичковий інструмент, оригінальна двострунна скрипка з металевими струнами. Волосін смичка під час гри музикант натягує пальцями правої руки, а сам смичок закріплений між двома струнами, складаючи з ерху єдине ціле. У разі гри пальцями лівої руки використовується поперечне вібрато, коли струна нібито продавлюється донизу, чому сприяє сама конструкція круглого грифа, над яким закріплені струни.

⁴ Walker R.C. The Importance of Exchange. *NewMusic USA*. URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/the-importance-of-exchange/>.

Слід зазначити також, що слово «сюань» у назві твору «Сюаньменг» має значення не тільки «таємничий» або «містичний», воно також є гомофонічним зі словом «струна» і в такому випадку може трактуватися як «сон, створений струною», що пояснюється виконанням солюючої партії на струнно-смичкових інструментах.

Виходячи з концепції написання музики Гао Вайцзе, в якій першочерговим є створення додекафонної серії за допомогою дванадцятизвучного акорду, слід спершу детально розглянути цей акорд, проаналізувавши його будову й обернення. Отже, створений дванадцятизвучний акорд Гао Вайцзе для подальшого написання композиції «Тасмничий сон» виглядає таким чином (рис. 1).



Рис. 1. Дванадцятизвучний акорд

Числове позначення (7878353323) з правого боку вказує на кількість півтонів кожного з інтервалів, які входять до складу цього акорду від нижнього звуку до верхнього, а саме: чиста квінта, велика секста, чиста квінта, велика секста, мала терція, чиста кварта, мала терція, мала терція, мала терція, велика секунда, мала терція. Відповідно, додекафонний ряд укладений таким чином: цифри у першому рядку відповідають звукам серії викладу співзвуччя в оригіналі.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A ₁	E	C	g	dis ¹	fis ¹	h ¹	d ²	f ²	as ²	b ²	des ³

Гао Вайцзе також впроваджує оригінальний спосіб обернення цього акорду. Надаючи звуку **g**, четвертому звуку акорду ролі опорного, він не буде міняти його висотного розташування (октавної висоти) впродовж усього твору. Отже, перше обернення цього акорду буде виглядати так, як зображено на рисунку 2.

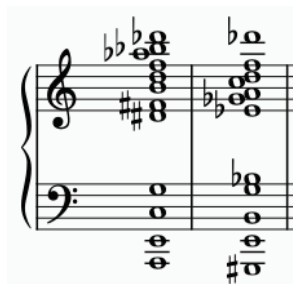


Рис. 2. Перше обернення дванадцятизвучного акорду

Як бачимо на рисунку 2, звук **g**, як задекларовано, не змінив своєї висоти, решта ж звуків або залишилися на місці у своїй октаві (E-E, **g-g**, dis-es, fis-ges, d-d), або були перенесені в іншу октаву, згідно з правилом інтервального обернення (A_1-a^1 , C-c², h¹-H, as²-Gis). Стосовно звука **g**, тобто числове позначення півтонів кожного інтервалу змінилось з 78783533323 на 87835333237 (лише у першому оберненні між двома верхніми звуками віддаль не «7», а «8»);).

Згідно з викладеними вище умовами і правилами, у всіх наступних оберненнях віддаль у півтонах, відповідно, змінюється і всі інтервальні обернення початкового акорду, співвідношень між звуками вертикалі будуть виглядати так, як зображено на рисунку 3.

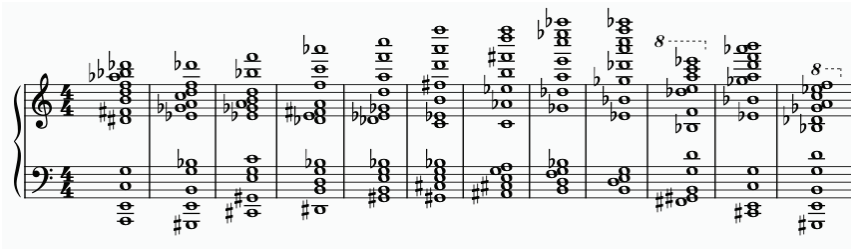


Рис. 3. Обернення дванадцятизвучного акорду

У разі детальнішого аналізу цього акорду привертає увагу відтинок серії між 10-м, 11-м, 12-м звуками. Ця інтервальна послідовність, а саме відповідно 3 – 2 – 3 півтони (мала терція – велика секунда – мала терція). Адже така послідовність є характерною для пентатоніки і трапляється у горизонтальних та вертикальних побудовах у композиції. У разі аналізу додекафонного ряду спостерігаємо відсутність дисонансів – збільшених і зменшених інтервалів, тритонів та малих секунд, натомість композитор використовує досконалі та недосконалі консонуючі інтервали: чисті – кварта, квінта, велика секста і мала терція, що в поєднанні зі згаданим вище пентатонічним відтинком надає всьому акордові максимально яскравий національний колорит.

Опорність всього акорду на звукові **g** також не випадковість, оскільки **g** є відкритою струною ерху й альтя, для якого був написаний твір, відповідно була зроблена друга редакція твору. Цей факт доводить, що друга назва композиції «Сюаньменг», а саме «Сон, створений струною», є цілком виправданою.

Детальний розбір додекафонної серії, укладеної Гао Вайцзе в дванадцятизвучний акорд, служить ключем для аналізу твору «Таємничий сон», який був написаний на основі цієї серії.

Використання дванадцятизвучного акорду, способи його обернення із незмінним одним звуком, які утворюють 12 інших різних варіантів, вертикальні та горизонтальні його використання впродовж твору, свідчить про ретельно продуману математичну систему, ясно сконструйовану структуру. Водночас музика твору зовсім не звучить як ретельно укладена раціональна конструкція, а навпаки, передає різні образи, стани, настрої.

Композицію «Таємничий сон» окреслюємо як складну тричастинну форму зі скороченою репрізою, яку можна відобразити формулою: $A(a+b)BA_1(a^1)$.

Задум Розділу **A** укладений у двочастинну побудову: **a** (1-20 т.т.) і **b** (21-41 т.т.). Задекларований темп *Lento poco rubato* доповнюється ремаркою автора: «Вільно змінювати гучність і тембр звуку». Складна метро-ритмічна організація серії, де нормативне

групування чергується з особливими ритмічними поділами – тріолі, секстолі, структурується у перемінних розмірах 4/4, 6/4, що надає частині імпровізаційного характеру, яка є властивою для китайської музики. Загалом, поєднання горизонтальних та вертикальних сегментів ґрунтується на почергових переключках між партією соліста та партією фортепіано. Короткі мелодичні побудови запитального характеру в партії соліста отримують свої «відповіді» у партії фортепіано. Композитор поступово робить обернення основного дванадцятизвучного акорду впродовж всього музичного полотна першої частини, спочатку рідше – кожні 2–5 тактів, а далі все частіше майже в кожному такті. Отже, зміна пульсації вибраних сегментів дванадцятизвучної серії створює динамізацію руху.

Початок першої частини звучить містично і таємниче з поступовим напруженням. Розпочинається з витриманої протягом перших чотирьох тактів ноти **g** у партії соліста, експонуючи опорний звук усієї музичної побудови. Відповіддю виступає ніби його відлуння у партії фортепіано: репетиційне дроблення з поступовим пришвидшенням, яке двічі переривається стрибкоподібними інтервальними побудовами на щаблях основного дванадцятизвучного акорду (рис. 4).

The image shows a musical score for the first four measures of Gao Weijie's 'Mystic Dream'. It is written for Viola and Piano. The tempo is marked 'Lento (♩ = 42) poco rubato'. The Viola part begins with a long note 'g' and has dynamics 'p' and 'mp'. The Piano part features a repetitive rhythmic pattern with dynamics 'ppp', 'pp', 'mp', and 'p'. The score includes performance instructions like 'change volume and timbre of sound freely' and 'pizz. (with ped.)'. The score is attributed to Gao Weijie (高为杰 曲).

Рис. 4. Гао Вайцзе «Таємничий сон», т. 1–4

Напружене звучання раптово зникає, змінюючись появою короткої речитативної побудови на звуках **fis**¹ і **dis**¹ у партії соліста на тлі майже повної педалізованої вертикалі основного акорду партії фортепіано (рис. 4). Речитатив зупиняється на звуці **dis**¹, який треллю продовжує звучати протягом наступних трьох тактів, супроводжуючись акордовими та інтервальними фігураціями в партії фортепіано (рис. 4, 4-ий т.).

З 8-го такту композитор змінює основний акорд серії на його перше обернення (рис. 5, друга доля 8-го такту).

У партії соліста з'являється яскрава поспівка на звуках **d**² – **c**² – **b**¹ (8-ий т.), яка переходить у колоритні вібрато та глісандо (межа 11–12 тактів), характерними для музикування на китайських народних інструментах. Мелодичний розвиток партії соліста отримує продовження завдяки появі другого обернення акорду серії в 11-му такті (рис. 6).

Рис. 5. Гао Вайцзе «Тасмничий сон», 7–9 т.т.

Рис. 6. Гао Вайцзе «Тасмничий сон», 10–11 т.т.

Раптовий перехід партії соліста з 12-го такту у високий регістр із застосуванням прийому флажелету, на звуках інтервалу чистої квінти d^2 і a^2 співпадає з появою в гармонічній основі третього обернення акорду серії і надає звучанню споглядального характеру. Водночас у партії фортепіано зберігається напруження завдяки низхідним секстольним, квінтольним та тріольним побудовам на звуках третього обернення акорду. Консолідуючись з партією соліста в останніх трьох звуках 15-го такту, композитор вводить наступне – четверте обернення на тлі застиглої трелі звуків c^2 des^2 соліста в 16-му такті.

Поява нового обернення спричинює відповідну реакцію в партії соліста, де з'являється новий неспокійний речитатив, що триває впродовж 17–20 тактів, і вибудовується терцевими та секундовими інтонаціями на звуках ges^2 , f^2 , d^2 , h^1 .

У 20-му такті речитатив, зупинившись на трелі звуку h^1 , поступово затихає і за допомогою низхідного *glissando* розчиняється в тишині, створюючи доволі глибоку цезуру, виступає свідченням закінчення першої частини першого розділу.

Початком другої частини першого розділу слугує затактова заклична інтонація з трьох нот до 21-го такту в партії фортепіано, після якого в 21-му такті вводиться шосте обернення початкового акорду (рис. 7). Схожа заклична інтонація спостерігається і в партії соліста, що вступає в 22-му такті, а також 23-му, після якої стрімкий тріольний рух по ступенях акорду шостого обернення призводить до квазікульмінації на звукові a^2 .



Рис. 7. Гао Вайцзе «Тасмничий сон», т. 20–21

Після квазікульмінаційного моменту характер солюючої партії змінюється ніжним звучанням з 26-го такту з включенням у мелодію висхідного ходу по щаблях мажорної пентатоніки Es. Ця мелодична побудова свідчить про звернення Гао Вайцзе до народних традиційних поспівок, до яскравого мелодичного начала фольклорної музики у разі створення ліричних і ніжних настроїв.

З 29-го такту гармонізація змінюється восьмим оберненням основного акорду серії (рис. 8), на щаблях якого мелодична лінія партії соліста ще раз повторює інтонації 26-го і 27-го тактів, але цього разу отримує інтенсивний розвиток, що призводить до основного кульмінаційного моменту на протяжному звуці as^2 (заліговані восьма-половинна-четвертна) у 34-му і 35-му тактах першого розділу композиції. Вщухання емоцій виражено низхідним *glissando* партії соліста, що переходить у пасажі тридцять других нот та шістнадцяткові фігурації в партії фортепіано.



Рис. 8. Гао Вайцзе «Тасмничий сон», т. 29–30

Поява останньої мелодичної побудови першого розділу композиції співпадає зі зміною гармонічного тла на десяте обернення основного акорду серії в 38-му такті (рис. 9). Мелодія речитативного характеру отримує незначний розвиток у 39-му такті, але поступово заповільнюється в низхідному русі і зупиняється на опорному для всієї композиції звукові *g*.

Різким контрастом до настрою попередньої побудови виступає енергійний напористий Другий розділ **B** – *Nervoso* (чверть = 56). Заклично-погрозливі акцентовані акорди у переважно широкому розташуванні в партії фортепіано зі складною метроритмічною організацією та в неперіодично перемінних складних розмірах 12/8 і 9/8 створюють тривожний, дещо драматичний настрій (42–51 т.т). Із вступом партії соліста на похідних інтонаціях у наступному такті (43 т.) тривожність та нервозність поглиблюється, що досягається появою трелей на високих звуках a^2 , f^2 і c^2 .

Рис. 9. Гао Вайцзе «Тасмничий сон», 37–38 т.т.

У цьому розділі партія фортепіано відрізняється чергуванням різноманітних фактурних викладів: це десяти- і дванадцятизвучні акорди, стрімкі висхідні та низхідні пасажі, октавні репетиції. Всі ці виражальні засоби ніби змальовують низку картин нічних жавхів, стануть ніби тлом для доволі прозорої партії соліста.

Основою гармонічних побудов у перших трьох тактах другого розділу (42–44 т.т.) є третє обернення основного акорду, а вже з 45-го такту композитор вводить четверте обернення, проте вже з 52-го такту знову повертається третє обернення, на основі якого відбувається поступове наростання динаміки та емоційного напруження в тактах з 52-го по 56-й. Кульмінація другого розділу припадає на 59-й такт композиції (рис. 10), в якому вертикальні обернення змінюються першим оберненням, а кульмінаційне вістря символізує поява на останній четвертній долі такту основного акорду серії, яке на звуках серії оригіналу поступово розчиняється в наступному такті.

Рис. 10. Гао Вайцзе «Тасмничий сон», т. 59–61

На фоні поступового затухання звуків основного акорду в партії фортепіано на останній метричній долі 61-го такту в альта раптово з'являється основний звук *g*, що свідчить про початок репризи – останнього розділу композиції.

У скороченій Репризі **A1** (останні чотирнадцять тактів твору), ніби у арці – образно-настрій та тематичній (62–67 т.), повертається матеріал перших шести початкових тактів першого розділу. Після місцевої кульмінації (68-й т.) у партії соліста з'являються жалібні інтонації на шаблях першого (такт 71-й) і другого (такти 72–75) арпеджованих обернень дванадцятизвучного співзвуччя оригіналу (основного акорду). Поступово ці інтонації розчиняються у заповільненні темпу та динаміці *pp*, *ppp*, завмираючи

(*dolcissimo, morendo*) на основному звукові **g** в обрамленні згасаючого тла другого обернення основного акорду серії.

Висновки. Додекафонна техніка у творчості Гао Вайцзе набула особливого способу трактування у вигляді компонування серії дванадцятизвучним акордом та особливим способом його обернення. Талановитий синтез оригінального способу використання додекафонної техніки з китайським національним колоритом простежується у включенні у серію послідовностей звуків – відтінків пентатоніки, а також переважно консонуючих інтервалів.

Композиція «Тасмничий сон» для ерху/альта і фортепіано є одним з перших творів автора, написаних з використанням додекафонної техніки. Застосування техніки відрізняється нетиповими гармонічними співзвуччями, що виникли на базі дванадцятизвучного акорду серії та низки його обернень, у поєднанні з характерними прийомами гри на ерху (глісандо, трелі, флажолети) свідчить про синтез європейської та національної традицій. Для створення композиції митець використав десять з дванадцяти можливих обернень основного дванадцятизвучного акорду, кожне з яких по чергово стає основою для творення нових структурних одиниць – речень, фраз чи періодів. Поява в партії соліста витриманого звуку **g**, що є опорним для додекафонної серії, розмежує кожен розділ складної тричастинної форми. Партії альта і фортепіано є рівноправними партнерами у творенні композиційного полотна та його драматургічного розвитку.

Отже, розгляд та аналіз додекафонної Гао Вайцзе на прикладі інструментальної композиції «Тасмничий сон» допомагає краще зрозуміти музичну мову митця та виявити поєднання національних особливостей з новаторськими техніками, що притаманні його творчості та репрезентують сучасний рівень розвитку китайського музичного мистецтва. У музичній мові митця яскраво проявляється модернізація музичних виражальних засобів та прояви інноваційності та експериментування, складні математичні комбінації для вираження емоцій у музиці.

Література

1. Lu Rui. Research on Gao Weijie's Modern Music Composition Techniques, Shanghai Conservatory of Music Press, April 2009, 1st edition of the month.
2. Walker R.C. The Importance of Exchange. *NewMusic USA*. URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/the-importance-of-exchange/>.
3. Schoenberg A. "Schoenberg Harmony". Shanghai Music Publishing House. August 2007. 1st edition.

