

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧЕНЬ ХАЙЮНЬ

УДК 78.071.1(73=161.1)Черепнін"19":929](043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

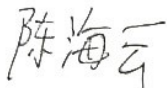
**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ О. ЧЕРЕПНІНА
В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТ.**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань – культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з музичного мистецтва

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



Чень Хайюнь

Науковий керівник: Польська Ірина Іллівна, доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2024

АНОТАЦІЯ

Чень Хайюнь. Творча діяльність О. Черепніна в контексті світового музичного мистецтва XX ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури, Харків, 2024.

Дисертацію присвячено розкриттю характеру та основних напрямів творчої діяльності Олександра Черепніна та визначенню її ролі в контексті світового (зокрема китайського) музичного мистецтва XX ст.

Актуальність теми дослідження обумовлена масштабом мистецької постаті Олександра Черепніна; художньою значущістю його творчої діяльності; важливістю музикознавчого осягнення її визначної ролі у світовому (зокрема китайському) музичному мистецтві XX ст., а також недослідженістю зазначеної проблематики в українській музикології.

Мета дослідження – концептуалізувати творчу діяльність Олександра Черепніна та визначити її роль у світовому (зокрема китайському) музичному мистецтві XX ст.

Об'єктом дослідження є світове музичне мистецтво XX ст.

Предмет дослідження – творча діяльність Олександра Черепніна в контексті світового музичного мистецтва XX ст.

Наукова новизна дослідження полягає насамперед у тому, що вперше в українській музикології творча діяльність Олександра Черепніна постає в якості об'єкта спеціального наукового дослідження.

Уперше в українському музикознавстві:

- обґрунтовано значення творчої постаті О. Черепніна в світовому музичному мистецтві XX ст.;
- висвітлено характер репрезентації творчої особистості та мистецької діяльності О. Черепніна в світовому музикознавчому дискурсі;

- створено системну історіографію світових досліджень у сфері *черепнінознавства* як окремого напрямку сучасної музикології та запропоновано типологію музикознавчих публікацій, присвячених творчій постаті, мистецькій діяльності та композиторській спадщині О. Черепніна;
- охарактеризовано музично-теоретичну концепцію О. Черепніна в контексті творчих пошуків композиторів першої половини ХХ ст. та обґрунтовано специфіку музичної мови митця;
- визначено основні напрями творчої діяльності О. Черепніна;
- здійснено періодизацію композиторської діяльності О. Черепніна та охарактеризовано її основні етапи;
- узагальнено та систематизовано композиторську спадщину О. Черепніна та створено її жанрову типологію;
- висвітлено концертно-виконавську діяльність О. Черепніна;
- охарактеризовано музично-педагогічну діяльність О. Черепніна та визначено її основні етапи;
- охарактеризовано культурно-просвітницьку діяльність О. Черепніна;
- розкрито характер творчого діалогу Олександра Черепніна з китайською культурою;
- охарактеризовано творчу діяльність О. Черепніна в Китаї та обґрунтовано її історичну роль у розвитку китайського музичного мистецтва ХХ ст.;
- розкрито вплив китайської культури та мистецтва на композиторську творчість О. Черепніна;
- визначено характер утілення образів китайської літератури та фольклору в Концерті (Фантазія) № 4 для фортепіано з оркестром О. Черепніна й охарактеризовано мовно-композиційні особливості цього твору;
- розкрито особливості композиторської інтерпретації китайської поезії у вокальному циклі Олександра Черепніна «Сім пісень на вірші

китайських поетів» оп. 71 та висвітлено характер музичної мови та композиційної структури твору;

- введено до наукового обігу української музикології значну кількість композиторських творів О. Черепніна (Фортепіанний Концерт № 4 та «Сім пісень на вірші китайських поетів» оп. 71; опери «Оль-Оль» і «Німфа та селянин», балет «Фрески Аджанти»; Симфонія № 1, Симфонічна молитва (*Symphonisches Gebet*), Камерний концерт для флейти, скрипки та фортепіано; П'ять концертних етюдів у китайському стилі для фортепіано; Грузинська рапсодія; Magna Mater, кантата «Живи любов'ю» тощо);
- створено творчі портрети видатних музикантів – учнів та послідовників Олександра Черепніна: Філіпа Реймі (*Phillip Ramey*), Енріке Альберто Аріаса (*Enrique Alberto Arias*), Гая Вюльнера (*Guy Snyder Wuellner*), Глорії Коутс (*Gloria Coates*), Джона Дауні (*John W. Downey*), Роберта Мучинські (*Robert Muczynski*), Марти Брейден (*Martha Braden*), Хе Лутіна (*He Luting*) та ін.

Уточнено:

- засади періодизації творчої діяльності О. Черепніна.

Отримали подальший розвиток:

- уявлення про змістовно-концептуальні трансформації в європейському музичному мистецтві першої половини ХХ ст.;
- уявлення про китайську традиційну музичну культуру та національні музичні інструменти;
- уявлення про шляхи розвитку китайського музичного мистецтва ХХ ст.

Загальним підсумком дисертації є концептуалізація творчої діяльності Олександра Черепніна та визначення її ролі у світовому музичному мистецтві ХХ ст.

Обґрунтовано величезне значення творчої постаті Олександра Черепніна в світовому музичному просторі ХХ – початку ХХІ ст. та визначено особливості його мистецької індивідуальності. Доведено, що творча постать і діяльність О. Черепніна є яскравим втіленням провідних

ознак і тенденцій його епохи. Розкрито новаторський характер художніх ідей та музичного мислення митця в контексті мистецьких пошуків композиторів XX ст. Висвітлено всесвітній масштаб творчої діяльності та культурних зв'язків митця. Підкреслено провідне значення у творчій діяльності Олександра Черепніна ідеї культурної взаємодії Сходу та Заходу.

У дисертації вперше в українському музикознавстві висвітлено характер репрезентації творчої особистості та мистецької діяльності Олександра Черепніна в світовому музикознавчому дискурсі. Також уперше в українській науці створено системну історіографію світових досліджень у сфері черепнінознавства як окремого напрямку сучасної музикології та запропоновано типологію музикознавчих публікацій, присвячених його творчій постаті, мистецькій діяльності та композиторській спадщині. Підкреслено, що в українському музикознавстві проблематика, пов'язана з творчою діяльністю Олександра Черепніна, є дотепер не вивченою і представленою фактично лише публікаціями автора дисертації.

Визначено, що основними напрямками творчої діяльності Олександра Черепніна є композиторська творчість, фортепіанне концертне виконавство, музична педагогіка, а також діяльність як теоретика музики та музикознавця, пов'язана з осягненням і визначенням сутності музичного мистецтва як такого. Суттєву роль у життєтворчості митця має також його культурно-просвітницька діяльність.

Охарактеризовано музично-теоретичну концепцію О. Черепніна в контексті мистецьких пошуків композиторів першої половини XX ст. та обґрунтовано специфіку музичної мови митця. Доведено, що основоположними системними ознаками його музичної мови є особливе ладове мислення та теорія інтерпункту. Визначено провідні засади ладогармонічної концепції композитора, основою якої є дев'ятиступеневий звукоряд, котрий отримав у музикознавстві назву «гами Черепніна». Висвітлено сутність уведеного О. Черепніним поняття та явища інтерпункт, а

також розкрито характер вертикального, горизонтального і метричного видів інтерпункту.

Здійснено періодизацію творчої діяльності О. Черепніна та охарактеризовано її основні етапи. Зазначено, що періодизація творчої діяльності О. Черепніна, визначення її провідних етапів та характеристика їх змістовно-стильових особливостей є важливим аспектом вивчення його мистецького доробку. У світовому черепнінознавстві є різні підходи до вирішення цієї проблеми. Перший з них виходить із визначення принципових змістовних і мовно-стильових змінень у композиторському мисленні та творчій діяльності митця. Інший підхід базується на основних віхах його життєвого шляху. Періодизація творчої діяльності О. Черепніна в дисертації базується на географічному принципі, який видається найбільш релевантним щодо біографії митця. Провідними етапами творчого шляху композитора є грузинський, два французькі, китайський та американський періоди.

У дисертації узагальнено та систематизовано композиторську спадщину О. Черепніна та створено її жанрову типологію. Визначено, що величезна композиторська спадщина О. Черепніна (понад 200 творів) містить майже всі провідні жанрові сфери музичного мистецтва. Доробок митця включає твори для найрізноманітніших виконавських складів (оркестрових, хорових, ансамблевих, сольних) та музичних інструментів (фортепіано, скрипки, віолончелі, органу, клавесину, віоли да гамба, кельтської арфи, гармоніки, акордеона, флейти, кларнета, альт-саксофона, труби, тромбона, туби, литавр, ударних, тощо). Жанрова панорама композиторської творчості Олександра Черепніна репрезентована зокрема 4 операми, 15 балетами, 4 симфоніями, 5 оркестровими сюїтами, 9 інструментальними концертами з оркестром (з них 6 – для фортепіано з оркестром), 8 сонатами, 3 сонатинами, 5 тріо, 2 струнними квартетами, Квартетом для флейт, 2 квінтетами для духових інструментів, 4 кантатами, значною кількістю циклів фортепіанних мініатюр (прелюдії, етюди, сюїти, токати, багателі, новелети), вокальних циклів, тощо.

Вагоме місце у творчому доробку композитора посідає сфера духовної музики, представлена вокально-хоровими та оркестровими творами.

Визначено, що основою концертно-виконавської діяльності Олександра Черепніна є фортепіанне виконавство, яке мало для нього ексклюзивне значення. Висвітлено концертно-виконавську діяльність О. Черепніна як блискучого піаніста-віртуоза, який упродовж усього свого життя величезним успіхом концертував по всьому світу. Доведено нерозривний зв'язок концертно-виконавської діяльності Черепніна з його композиторською творчістю. Зазначено, що концерти митця здебільшого відбувалися у форматі авторських вечорів, де він виступав із виконанням власних творів як композитор-піаніст. Охарактеризовано риси піанізму О. Черепніна.

Визначено, що важливим напрямом багатогранної мистецької активності Олександра Черепніна є музично-педагогічна сфера, котрій музикант присвятив чимало років свого життя та яка завжди була нерозривно пов'язана з його концертною, композиторською та просвітницькою діяльністю. Зазначено, що педагогічна діяльність О. Черепніна, зосереджена насамперед у галузях композиції, музичної теорії та фортепіанної гри, активно розгорталася по всьому світу – в Європі (у Парижі, Німці, Зальцбурзі тощо), Азії (в Китаї та Японії), США. Визначено, що основні періоди педагогічної діяльності О. Черепніна пов'язані з 1) його викладанням в якості почесного професора у Шанхайській консерваторії під час перебування в Китаї в 1930-ті роки, а також з 2) довготривалою (з кінця 1940-х до середини 1960-х рр.) роботою у Чикагському університеті Де Поля. Висвітлено особистісний, творчий характер музичної педагогіки композитора. Окреслено постаті видатних американських, європейських та китайських музикантів – учнів і послідовників Олександра Черепніна.

Висвітлено культурно-просвітницьку діяльність Олександра Черепніна. Підкреслено, що сам композитор мислив свою діяльність як місію Служіння людям. Доведено, що митець постійно надавав велику підтримку (особистісну, творчу, організаційну та навіть фінансову) талановитим

молодим музикантам різних країн та активно сприяв світовому поширенню та пропаганді їх творчості. Окреслено мистецькі події (творчі зустрічі, концерти, лекції тощо), ініційовані Черепніним з метою поширення досягнень сучасного музичного мистецтва.

Розкрито характер творчого діалогу Олександра Черепніна з китайською культурою. Доведено, що він є у Китаї одним із найшанованіших іноземних музикантів. Зазначено, що за свої заслуги перед китайським мистецтвом та у знак дружби й поваги О. Черепнін навіть отримав китайське ім'я – Ци Ерпін, під яким він дотепер фігурує у китайських публікаціях. Висвітлено тісні особисті й творчі стосунки Олександра Черепніна з багатьма видатними китайськими митцями ХХ ст., серед яких – уславлений майстер пекінської опери Мей Ланьфан, драматург Ці Рушань, композитор, директор Шанхайської консерваторії Сяо Юмей, композитор Хе Лутін та ін. Підкреслено захопленість О. Черепніна китайською культурою та мистецтвом. Висвітлено опанування ним гри на традиційному китайському музичному інструменті *pipa*. Зазначено створення композитором власних перекладів класичної китайської поезії на інші мови (англійську, французьку, тощо). Зазначено, що знайомство з Китаєм назавжди змінило й особисте життя самого Олександра Черепніна, дружиною та вірною соратницею якого стала талановита китайська піаністка Лі Сяньмін.

Охарактеризовано творчу діяльність Олександра Черепніна в Китаї та обґрунтовано її історичну роль у розвитку китайського музичного мистецтва ХХ ст. Визначено величезний внесок О. Черепніна у розвиток музичної культури Китаю ХХ ст. Доведено, що Олександр Черепнін надав потужний стимул розвитку китайської та японської національних композиторських шкіл. Композитор убачав свою мету в сприянні розвитку та популяризації національного китайського музичного мистецтва. Визначено доленосне значення запровадженого О. Черепніним у 1934 р. першого в історії Китаю композиторського конкурсу на створення фортепіанних творів національного характеру. Доведено, що завдяки саме його зусиллям музика китайських та

японських композиторів уперше отримала визнання у світовому культурному просторі. Підкреслено велику пошану, якою оточене в Китаї ім'я Олександра Черепніна, а також висвітлено мистецькі заходи на його честь.

Розкрито значний вплив китайської культури та мистецтва на композиторську творчість Олександра Черепніна. Доведено, що поринання у світ китайської культури знайшло величезне віддзеркалення в композиторській творчості митця. Визначено, що О. Черепніним упродовж його життя було створено багато творів, натхнених китайською культурою й китайською музикою, найвідомішими з яких є: Концерт № 4 для фортепіано з оркестром; 5 концертних етюдів для фортепіано оп. 52; Етюди для фортепіано на пентатонічній гамі оп. 51; вокальні цикли «Сім пісень на вірші китайських поетів» оп. 71 та «Сім китайських народних пісень» оп. 95, опера «Німфа та селянин» тощо.

Визначено характер утілення образів китайської літератури та фольклору в Концерті (Фантазія) № 4 для фортепіано з оркестром О. Черепніна та охарактеризовано мовно-композиційні особливості цього твору. Підкреслено, що стильові ознаки і музична мова Концерту є яскравим втіленням ідей Олександра Черепніна щодо тісної взаємодії культур Сходу та Заходу. Визначено, що програмний зміст усіх частин твору є безпосередньо пов'язаний з китайською класичною літературою (знаменитим романом XIV ст. «Річкові заплави» Ши Найаня, поемою «Пісня вічної скорботи» видатного поета епохи Тан Бай Цзюйі), а також з образами китайського музичного фольклору. Доведено, що музична мова Концерту органічно поєднує широке застосування китайських інтонацій, ладів і тембрів із притаманними композиторському мисленню О. Черепніна принципами музичного висловлювання, насамперед із активним використанням дев'ятиступеневого звукоряду.

Розкрито особливості композиторської інтерпретації китайської поезії у вокальному циклі Олександра Черепніна «Сім пісень на вірші китайських поетів» оп. 71 та висвітлено характер музичної мови та композиційної

структури твору. Визначено, що цикл «Сім пісень на вірші китайських поетів» є одним з найкращих творів Олександра Черепніна за китайською тематикою та загалом однією з вершин вокальної творчості композитора. Підкреслено, що у цьому творі яскраво віддзеркалено любов митця до китайської національної культури, китайської класичної поезії та традиційної китайської музики. Виявлено, що переклад поетичних текстів усіх пісень цього циклу з китайської мови на англійську був здійснений власноруч самим Олександром Черепніним. Зазначено, що митець продемонстрував при цьому не лише блискуче володіння стародавньою китайською мовою та її фонетикою, а й глибоке осягнення самої сутності цих віршів. Обґрунтовано, що композитор майстерно відтворює характерні елементи китайської традиційної музики (пентатонічні лади, метроритм, акцентність, специфіка тематичного варіювання, імітування звучання національних інструментів, використання характерної для Пекінської опери техніки щільного вступу та повільного співу, тощо). Доведено, що О. Черепнін у циклі «Сім пісень на вірші китайських поетів» вдало поєднує специфіку китайської традиційної музики з мовно-композиційними властивостями європейського музичного мистецтва ХХ ст. та новаторськими принципами власної музичної мови (використанням її ладогармонічних ознак та техніки інтерпункту).

Введено до наукового обігу української музикології значну кількість композиторських творів О. Черепніна, серед них насамперед Фортепіанний Концерт № 4 та «Сім пісень на вірші китайських поетів» ор. 71; а також зокрема: опери «Оль-Оль» і «Німфа та селянин», балет «Фрески Аджанти», Симфонія № 1; Симфонічна молитва (*Symphonisches Gebet*), Камерний концерт для флейти, скрипки та фортепіано; П'ять концертних етюдів у китайському стилі для фортепіано, «Грузинська рапсодія», «Magna Mater», кантата «Живи любов'ю» тощо.

Ключові слова: музичне мистецтво, музична культура, композиторська творчість, жанрова система, виконавство, фортепіанне мистецтво, піаніст-виконавець, вокальне мистецтво, музичний текст,

інтерпретація, музично-викладацька діяльність, теоретичний дискурс, народна пісенність, китайська фортепіанна музика, Олександр Черепнін.

ABSTRACT

Chen Haiyun. The creative activity of O. Tcherepnin in the context of the world musical art of the XX century. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Thesis for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy on the specialty 025 Musical Art. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2024.

The thesis is dedicated to revealing the nature and main directions of Tcherepnin's creative activity and determining its role in the context of world (in particular Chinese) musical art of the 20th century.

The relevance of the research topic is determined by the scale of the artistic figure of O. Tcherepnin; the artistic significance of his creative activity; the importance of musicological understanding of its significant role in the world (especially Chinese) musical art of the 20th century, as well as the lack of investigation of the mentioned problematic in Ukrainian musicology.

The purpose of the research is to conceptualize the creative activity of O. Tcherepnin and determine its role in the world musical art of the 20th century.

The object of research is world music art of the 20th century.

The subject of the research is the creative activity of O. Tcherepnin in the context of world musical art of the 20th century.

The scientific novelty of the research lies primarily in the fact that, for the first time in Ukrainian musicology, the creative activity of O. Tcherepnin appears as the object of a special scientific study.

For the first time in Ukrainian musicology:

- the importance of the creative figure of O. Tcherepnin in the world music art of the 20th century is substantiated;

- the character of the representation of the creative personality and artistic activity of O. Tcherepnin in the world musicological discourse is highlighted;
- a systematic historiography of world research in the field of cranial studies as a separate direction of modern musicology was created and a typology of musicological publications dedicated to the creative figure, artistic activity and compositional heritage of O. Tcherepnin was proposed;
- the musical-theoretical concept of O. Tcherepnin is characterized in the context of creative searches of composers of the first half of the 20th century and the specifics of the artist's musical language is substantiated;
- the main directions of O. Tcherepnin's creative activity are defined;
- periodization of O. Tcherepnin's compositional activity was carried out and its main stages were characterized;
- the compositional heritage of O. Tcherepnin was summarized and systematized and its genre typology was created;
- the concert performance activity of O. Tcherepnin is highlighted;
- the musical and pedagogical activity of O. Tcherepnin was characterized and its main stages were determined;
- the cultural and educational activity of O. Cherepnin is characterized;
- the character of Olexander Tcherepnin's creative dialogue with Chinese culture is revealed;
- the creative activity of O. Tcherepnin in China is highlighted and its historical role in the development of Chinese musical art of the 20th century is substantiated;
- the influence of Chinese culture and art on O. Tcherepnin's compositional work is revealed;
- the character of the embodiment of the images of Chinese literature and folklore in the Concerto (Fantasy) No. 4 for piano and orchestra by O. Tcherepnin is determined and the linguistic and compositional features of this work are characterized;

- the peculiarities of the composer's interpretation of Chinese poetry in Oleksandr Tcherepnin's vocal cycle *Seven Songs on Chinese Poems* op. 71 and the character of the musical language and compositional structure of the work is highlighted;
- a significant number of composer works of O. Tcherepnin were introduced into the scientific circulation of Ukrainian musicology; among them first of all *The Piano Concerto No. 4* and *Seven Songs on Chinese Poems* op. 71 as well as, in particular, the operas *Ol-Ol* and *The Nymph and the Farmer*, ballet *Ajanta's Frescoes*; *First symphony*, *Symphonic prayer*, *Concerto da Camera* for Flute, Violin and Piano; *Five Concert Etudes (Chinese)* for Piano; *Georgian Rhapsody*; *Magna Mater*, cantata *Live by love*, etc.);
- created creative portraits of outstanding musicians – students and followers of Oleksandr Tcherepnin: Phillip Ramey, Enrique Alberto Arias, Guy Snyder Wuellner, Gloria Coates, John W. Downey, Robert Muczynski, Martha Braden, He Luting, etc.

Clarified:

- principles of periodization of O. Tcherepnin's creative activity.

Received further development:

- ideas of content-conceptual transformations in the European musical art of the first half of the 20th century;
- ideas about Chinese traditional musical culture and national musical instruments;
- ideas about the ways of development of Chinese musical art of the 20th century.

The enormous importance of Oleksandr Tcherepnin's creative figure in the world music space of the 20th – beginning of the 21st centuries is substantiated and the features of his artistic individuality are determined. It is proved that the creative figure and activity of O. Tcherepnin is a vivid embodiment of the leading signs and trends of his era. The innovative character of the artist's artistic ideas and musical thinking in the context of the artistic searches of composers of the 20th century is revealed. The global scope of the artist's creative activity and of his

cultural connections is highlighted. The leading importance of the idea of cultural interaction between the East and the West in Oleksandr Tcherepnin's creative activity is emphasized.

In the thesis, for the first time in Ukrainian musicology, the character of the representation of Oleksandr Tcherepnin's creative personality and artistic activity in the world musicological discourse is highlighted. Also, for the first time in Ukrainian science, the systematic historiography of world research in the field of *Tcherepnin Studies* as a separate direction of modern musicology was created, and the typology of musicological publications devoted to his creative figure, artistic activity, and compositional heritage is proposed. It is emphasized that in Ukrainian musicology, the problematic related to the creative activity of Oleksandr Tcherepnin have not been studied until now and are actually represented only by the publications of the author of the thesis.

It was determined that the main directions of Oleksandr Tcherepnin's creative activity are compositional work, piano concert performance, music pedagogy, as well as activities as a music theorist and musicologist, related to understanding and defining the essence of musical art as such. His cultural and educational activities also play a significant role in the artist's creativity.

The musical-theoretical concept of O. Tcherepnin is characterized in the context of artistic searches of composers of the first half of the 20th century. and the specificity of the artist's musical language is substantiated. It has been proven that the fundamental systemic features of his musical language are the special mode thinking and the theory of interpoint. The leading principles of the composer's ladoharmonic concept have been determined, the basis of which is a nine-step scale, which has received the name "Tcherepnin's scale" in musicology. The essence of the concept and phenomenon of interpoint introduced by O. Tcherepnin is highlighted, as well as the nature of vertical, horizontal and metric types of interpoint.

Periodization of O. Tcherepnin's creative activity was carried out and its main stages were characterized. It is noted that the periodization of O. Tcherepnin's

creative activity, the definition of its leading stages and the characterization of their substantive and stylistic features are an important aspect of studying his artistic output. In world craniology, there are different approaches to solving this problem. The first of them is based on the definition of fundamental content and linguistic and stylistic changes in the composer's thinking and the artist's creative activity. Another approach is based on the main milestones of his life path. The periodization of O. Tcherepnin's creative activity in the thesis is based on the geographical principle, which seems to be the most relevant to the artist's biography. The leading stages of the composer's creative path are the Georgian, French, Chinese and American periods.

The thesis summarizes and systematizes the composer's heritage of O. Tcherepnin and creates its genre typology. It was determined that O. Tcherepnin's huge compositional heritage (more than 200 works) contains almost all leading genres of musical art. The artist's output includes works for a wide variety of performing ensembles (orchestral, choral, ensemble, solo) and musical instruments (piano, violin, cello, organ, harpsichord, viola da gamba, Celtic harp, harmonica, accordion, flute, clarinet, alto saxophone, trumpet, trombone, tuba, timpani, percussion, etc.). The genre panorama of Oleksandr Tcherepnin's work as a composer is represented in particular by 4 operas, 15 ballets, 4 symphonies, 5 orchestral suites, 9 instrumental concertos with orchestra (of which 6 are for piano and orchestra), 8 sonatas, 3 sonatinas, 5 trios, 2 string quartets, A quartet for flutes, 2 quintets for wind instruments, 4 cantatas, a large number of cycles of piano miniatures (preludes, etudes, suites, toccatas, bagatelles, novelettes), vocal cycles, etc. An important place in the creative output of the composer is occupied by the field of spiritual music, represented by vocal, choral and orchestral works.

It was determined that the basis of Oleksandr Tcherepnin's concert performance activity is piano performance, which was of exclusive importance to him. The concert performance activity of O. Tcherepnin as a brilliant pianist-virtuoso, who throughout his life performed with great success all over the world,

is highlighted. The inextricable connection between Tcherepnin's concert performance and his compositional work has been proven. It is noted that the artist's concerts mostly took place in the format of author's evenings, where he performed his own works as a composer-pianist. The features of O. Tcherepnin's pianism are characterized.

It was determined that an important direction of Oleksandr Tcherepnin's multifaceted artistic activity is the music-pedagogical sphere, to which the musician devoted many years of his life and which was always inextricably connected with his concert, composition and educational activities. It is noted that O. Tcherepnin's pedagogical activity, focused primarily in the fields of composition, music theory and piano playing, was actively developed all over the world – in Europe (in Paris, Nice, Salzburg, etc.), Asia (in China and Japan), and the USA. It was determined that the main periods of O. Tcherepnin's pedagogical activity are related to 1) his teaching as an honorary professor at the Shanghai Conservatory during his stay in China in the 1930s, as well as 2) a long-term (from the end of the 1940s to the middle 1960s) by working at the University of Chicago De Paul. The personal, creative character of the composer's musical pedagogy is highlighted. The figures of outstanding American, European and Chinese musicians – students and followers of Oleksandr Tcherepnin are outlined.

The cultural and educational activity of Oleksandr Tcherepnin is highlighted. It is emphasized that the composer himself thought of his activity as a mission of service to people. It has been proven that the artist constantly provided great support (personal, creative, organizational and even financial) to talented young musicians of various countries and actively contributed to the global dissemination and promotion of their creativity. The artistic events (creative meetings, concerts, lectures, etc.) initiated by Tcherepnin in order to spread the achievements of modern musical art are outlined.

The character of Oleksandr Tcherepnin's creative dialogue with Chinese culture is revealed. It has been proven that he is one of the most respected foreign musicians in China. It is noted that for his services to Chinese art and as a sign of

friendship and respect, O. Tcherepnin even received a Chinese name - Qierpin, under which he still appears in Chinese publications. The close personal and creative relations of Oleksandr Tcherepnin with many outstanding Chinese artists of the 20th century are highlighted, including the celebrated master of Peking opera Mei Lanfang, playwright Qi Rushan, composer, director of the Shanghai Conservatory Xiao Yumei, composer He Luting, and others. O. Tcherepnin's enthusiasm for Chinese culture and art is emphasized. His mastery of playing the traditional Chinese musical instrument, the pipa, is highlighted. It is noted that the composer created his own translations of classical Chinese poetry into other languages (English, French, etc.). It is noted that acquaintance with China forever changed the personal life of Oleksandr Tcherepnin himself, whose wife and faithful companion was the talented Chinese pianist Li Hsien Ming.

The creative activity of Oleksandr Tcherepnin in China is characterized and its historical role in the development of Chinese musical art of the 20th century is substantiated. The enormous contribution of O. Tcherepnin to the development of Chinese musical culture of the 20th century was determined. It is proven that Oleksandr Tcherepnin provided a powerful stimulus to the development of the Chinese and Japanese national schools of composition. The composer saw his goal in promoting the development and popularization of national Chinese musical art. The fateful significance of the first composer competition in the history of China, introduced by O. Tcherepnin in 1934, to create piano pieces of a national nature is determined. It has been proven that it was thanks to his efforts that the music of Chinese and Japanese composers first gained recognition in the world cultural space. The great honor with which the name of Oleksandr Tcherepnin is surrounded in China is emphasized, as well as the artistic events in his honor are highlighted.

The significant influence of Chinese culture and art on Oleksandr Tcherepnin's compositional work is revealed. It is proven that immersion in the world of Chinese culture was greatly reflected in the composer's work. It was determined that O. Tcherepnin created many works inspired by Chinese culture

and Chinese music during his life, the most famous of which are: Concerto No. 4 for piano and orchestra; 5 concert etudes for piano op. 52; Etudes for piano in the pentatonic scale; vocal cycles *Seven Songs on Chinese Poems* op. 71 and *Seven Chinese Folk Songs* op. 95, the opera *The Nymph and the Farmer*, etc.

The character of the embodiment of the images of Chinese literature and folklore in O. Tcherepnin's Concerto (Fantasy) No. 4 for piano and orchestra is determined, and the linguistic and compositional features of this work are characterized. It is emphasized that the stylistic features and musical language of the Concert are a vivid embodiment of Oleksandr Tcherepnin's ideas regarding the close interaction of Eastern and Western cultures. It was determined that the program content of all parts of the work is directly related to Chinese classical literature (the famous novel of the 14th century *Water Margin* by Shi Naian, the poem *Song of Eternal Sorrow* by the outstanding poet of the Tang era Bai Juyi, as well as to the images of Chinese musical folklore. It is proven that the musical language of the Concert organically combines the wide use of Chinese intonations, modes and timbres with the principles of musical expression inherent in O. Tcherepnin's composer thinking, primarily with the active use of the nine-step scale.

The peculiarities of the composer's interpretation of Chinese poetry in Oleksandr Tcherepnin's vocal cycle *Seven Songs on Chinese Poems* op. 71 are revealed and the character of the musical language and compositional structure of the work is highlighted. It was determined that the cycle *Seven Songs on Chinese Poems* is one of the best works of Oleksandr Tcherepnin's on Chinese themes and, in general, one of the peaks of the composer's vocal work. It is emphasized that this work vividly reflects the artist's love for Chinese national culture, Chinese classical poetry and traditional Chinese music. It was revealed that the translation of the poetic texts of all the songs of this cycle from Chinese to English was carried out by Oleksandr Tcherepnin himself. It is noted that the artist demonstrated a deep understanding of the very essence of these poems also a brilliant mastery of the ancient Chinese language and its phonetics. It is substantiated that the composer masterfully reproduces the characteristic elements

of Chinese traditional music (pentatonic scales, metrorhythm, accentuation, specifics of thematic variations, imitation of the sound of national instruments, the use of the technique dense introduction and slow singing characteristic of Peking Opera, etc.). It is proved that O. Tcherepnin in the cycle *Seven Songs on Chinese Poems* successfully combines the specifics of Chinese traditional music with the linguistic and compositional properties of European musical art of the 20th century and the innovative principles of one's own musical language (the use of its harmonic features and the technique of *interpoint*).

A significant number of composer works of O. Tcherepnin were introduced into the scientific circulation of Ukrainian musicology, among them, first of all, *Piano Concerto* No. 4 and *Seven Songs on Chinese Poems* op. 71; and also in particular: the operas *Ol-Ol* and *The Nymph and the Farmer*, ballet *Ajanta's Frescoes*; *Symphony* No. 1; *Symphonic Prayer (Symphonisches Gebet)*, *Concerto da Camera* for Flute, Violin and Piano; *Five Concert Etudes (Chinese)* for Piano; *Georgian Rhapsody*; *Magna Mater*; cantata *Live by love*, etc.

Key words: musical art, musical culture, composer creativity, genre system, performance, piano art, pianist-performer, vocal art, musical text, interpretation, music-teaching activity, theoretical discourse, folk song tradition, Chinese piano music, Oleksandr Tcherepnin.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дослідження:

1. Чень Хайюнь. Ладогармонічна концепція композиторської творчості Олександра Черепніна // *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. Харків : ХДАК, 2021. Вип. 73. С. 121-127. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.17>

2. Чень Хайюнь. Композиторська творчість Олександра Черепніна: періодизація та жанрово-тематична характеристика // *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького

держ. пед. ун-ту імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 70. Т. 2. С. 143-149. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-19>

3. Чень Хайюнь. Музично-педагогічна та просвітницька діяльність Олександра Черепніна в Китаї та США // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Вип. 74. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Т. 2. С. 148-155. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-23>

4. Польська І., Чень Х. Творча постать Олександра Черепніна у світовому науковому дискурсі // Мистецтвознавчі та культурологічні студії. (Fine Art and Culture Studies). Вип. 3. Луцьк : Волин. нац. ун-т імені Лесі Українки, 2024. С. 74–81. DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-11>

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дослідження:

5. Чень Хайюнь. Як Олександр Черепнін у Китаї перетворився на Цзі Ерпіна // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XX Міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів, учасників V Всеукр. конкурсу з теорії музики ім. Т. С.Кравцова / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2020. С.25-27.

6. Чень Хайюнь. Творча постать Олександра Черепніна в контексті діалогу культур // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (23-24 квіт. 2020 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 121-122.

7. Чень Хайюнь. Музично-просвітницька та педагогічна діяльність Олександра Черепніна в Китаї в 1930-ті рр. // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (26-27 листоп. 2020 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 350-351.

8. Чень Хайюнь. Роль Олександра Черепніна в процесі становлення китайської фортепіанної музики // Культура та інформаційне суспільство

XXI століття: матеріали всеукр. наук.-практ. конф. молодих учених (22 – 23 квіт. 2021 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків: ХДАК, 2021. С. 154-155.

9. Чень Хайюнь. Китайська тематика у композиторській спадщині Олександра Черепніна // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (17–18 листоп. 2022 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2022. С. 357-358.

10. Чень Хайюнь. Сучасне втілення мистецьких ідей Олександра Черепніна у контексті діалогу Схід – Захід: міжнародний конкурс композиторів у Нью-Йорці // Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. (18-19 квіт. 2024 р.). У 2 ч. Ч. 1. / Харків. держ. акад. культури. Харків: ХДАК, 2024. С. 230-231.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	23
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА ЯК ОБ’ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....	37
1.1. Творча постать та мистецька діяльність Олександра Черепніна у дзеркалі світової музикознавчої думки XX – початку XXI ст.....	37
1.2. Музично-теоретична концепція Олександра Черепніна.....	44
1.3. Творча діяльність Олександра Черепніна: періодизація та основні етапи ..	57
Висновки до розділу 1.....	71
РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ НАПРЯМИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА.....	73
2.1. Композиторська спадщина Олександра Черепніна: загальна характеристика та жанрова типологія.....	73
2.2. Концертно-виконавська діяльність Олександра Черепніна.	88
2.3. Педагогічна діяльність Олександра Черепніна.....	107
2.3.1. Викладання у Шанхайській консерваторії.....	107
2.3.2. Робота в Університеті Де Поля.....	111
2.3.3. Видатні музиканти – учні Олександра Черепніна.....	114
Висновки до розділу 2.	128
РОЗДІЛ 3. ОЛЕКСАНДР ЧЕРЕПНІН У ТВОРЧОМУ ДІАЛОЗІ З КИТАЙСЬКОЮ КУЛЬТУРОЮ.....	132
3.1. Творча діяльність Олександра Черепніна в Китаї та її історична роль у розвитку китайського музичного мистецтва XX ст.	132
3.2. Втілення образів китайської літератури та фольклору в Концерті (Фантазія) № 4 для фортепіано з оркестром Олександра Черепніна.....	146
3.3. Композиторська інтерпретація китайської поезії у вокальному циклі О. Черепніна «Сім пісень на вірші китайських поетів» ор. 71.....	155
Висновки до розділу 3.....	173
ВИСНОВКИ.....	176
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	184
ДОДАТКИ.....	223

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Однією з найяскравіших творчих особистостей у світовому музичному мистецтві ХХ ст. є знаменитий композитор, піаніст, музичний теоретик та культурний діяч Олександр Черепнін (1899-1977). Яскравий представник творчої генерації митців-новаторів, які у першій половині ХХ століття змінили обличчя європейської та світової музики, О. Черепнін втілює у своїй бурхливій діяльності провідні ознаки і тенденції епохи, своєрідним дзеркалом якої є зокрема його багатогранна творча спадщина – насамперед композиторська та музично-теоретична. Його інноваційна концепція музичної мови багато в чому передувала відкриттям А. Шенберга, Й. М. Хауера, О. Мессіана та ін.

Ще понад півстоліття тому відомий австрійсько-швейцарський музикознавець Віллі Райх (Willi Reich), автор першої біографії композитора, назвав цього універсального музиканта «музичним громадянином світу» (*Musikalischen Weltbürger*) [239, с. 5]. Таке визначення постаті О. Черепніна стало вже загальноприйнятим у світі. За право вважати митця «своїм» змагаються такі країни, як Франція, США, Китай тощо.

Видатний музикант, Олександр Черепнін поєднав у собі одразу багато різних країн і культур. Вбачаючи у професії композитора насамперед «певну місію <...>, яка полягає <...> у служінні людям» [262], він вважав кінцевою метою музики те, що вона «являє собою ефективний спосіб об'єднання людей» [262]. Саме такий інтегруючий характер є притаманним усій творчій діяльності О. Черепніна. За вдалою характеристикою знаменитого американсько-британського скрипаля Ієгуді Менухіна, Олександр Черепнін – це «видатний композитор, оригінальний за задумом і вираженням, чий твори відображають синтез багатьох культур» [237]. Митець здійснив значний внесок до розвитку світового музичного мистецтва та культури, активно і плідно працюючи в різних країнах Європи (Франції, Грузії, Німеччині, Великій Британії тощо), Азії (Китаї, Японії, Палестині, Сінгапурі), Америки

(США), Африки (Єгипет). Само його життя, насичене нескінченими мандрями і епохальними подіями, стало своєрідним символом плідного діалогу культур Заходу та Сходу.

Особливу роль у його творчій діяльності мали тісні взаємозв'язки з музичною культурою Китаю. Саме Олександр Черепнін зробив величезний внесок у розвиток китайського музичного мистецтва XX ст. й активно сприяв формуванню нової китайської національної композиторської та фортепіанно-виконавської шкіл. В свою чергу, образи та мотиви китайської культури знайшли широке віддзеркалення у його власній композиторській творчості.

Творча діяльність О. Черепніна отримала світове визнання. За свої видатні заслуги композитор був удостоєний зокрема звання почесного члена Національного інституту мистецтв і літератури США, а також почесної нагороди від уряду Франції – звання Кавалера Ордену мистецтв і літератури Франції, котрим відмічають «людей, які відзначилися своєю творчістю у художній чи літературній галузі чи внеском, який вони здійснили на вплив мистецтва і літератури у Франції та в усьому світі» [225]. На честь митця перед його будинком у Парижі урядом Франції було встановлено меморіальну дошку. За виразом музикознавця Е. А. Аріаса, так «Париж вшанував пам'ять одного з найвидатніших своїх громадян» [129, с. 27].

Музика Олександра Черепніна з кожним роком все більше поширюється усім світом. Композиторські твори митця звучать у концертних програмах кращих музикантів-виконавців різних країн, серед яких – . Постійно збільшується й кількість художніх заходів, а також наукових праць, присвячених постаті музиканта та його мистецькій спадщині.

Сучасний світовий музичний дискурс, пов'язаний із творчою постаттю О. Черепніна, упродовж останніх десятиріч постійно зростає. Творча особистість та мистецька спадщина Олександра Черепніна все більше привертають до себе увагу музикознавців Європи, Азії (передусім Китаю) та США. У сучасній світовій музичній науці навіть вже склався окремий дослідницький напрямок, який отримав назву *черепнінознавства*. Суттєвий

корпус наукових праць цього напрямку представлений як публікаціями таких знаних вчених, як Віллі Райх (*Willi Reich*), Енріке Альберто Аріас (*Enrique Alberto Arias*), Ніколас Слонімські (*Nicolas Slonimsky*), Гай Вюльнер (*Guy S. Wuellner*), Філіп Реймі (*Philipp Ramey*), Бенджамін Фолькман (*Benjamin Folkman*), так і чималою кількістю досліджень багатьох інших, зокрема молодих науковців різних країн.

Втім, попри світове визнання творчої діяльності О. Черепніна та його ролі у розвитку музичного мистецтва ХХ ст., в українському музикознавстві дотепер немає наукових праць, присвячених висвітленню його яскравої особистості та творчої діяльності.

Актуальність обраної теми дисертаційного дослідження обумовлена:

- масштабом мистецької постаті Олександра Черепніна;
- художньою значущістю його творчої діяльності;
- важливістю музикознавчого досягнення її визначної ролі у світовому (зокрема китайському) музичному мистецтві ХХ ст.;
- недослідженістю зазначеної проблематики в українській музикології.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до комплексної науково-дослідної теми ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (державний реєстраційний номер: 0109U000511), а також теми кафедри теорії та історії музики «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета дослідження – концептуалізувати творчу діяльність Олександра Черепніна та визначити її роль у світовому музичному мистецтві ХХ ст.

Основні завдання дослідження:

- обґрунтувати значення творчої особистості О. Черепніна в світовому музичному мистецтві ХХ ст.;

- висвітлити характер репрезентації творчої постаті та мистецької діяльності О. Черепніна у дзеркалі світової музичної думки XX – початку XXI ст.;
- визначити основні напрями творчої діяльності О. Черепніна;
- висвітлити специфіку музично-теоретичної концепції та музичної мови О. Черепніна;
- здійснити періодизацію творчої діяльності О. Черепніна та надати загальну характеристику її основних етапів;
- надати загальну характеристику композиторської спадщини О. Черепніна та створити її жанрову типологію;
- висвітлити концертно-виконавську діяльність О. Черепніна;
- охарактеризувати музично-педагогічну діяльність О. Черепніна та визначити її основні етапи;
- охарактеризувати творчу діяльність О. Черепніна у Китаї та обґрунтувати її історичну роль у розвитку китайського музичного мистецтва XX ст.;
- визначити характер утілення образів китайської літератури та фольклору в Концерті (Фантазія) для фортепіано з оркестром № 4 Олександра Черепніна;
- розкрити особливості композиторської інтерпретації китайської поезії у вокальному циклі О. Черепніна «Сім пісень на вірші китайських поетів» оп. 71.

Об’єктом дослідження є світове музичне мистецтво XX ст.

Предмет дослідження – творча діяльність Олександра Черепніна в контексті світового музичного мистецтва XX ст.

Матеріалом дослідження є увесь композиторський доробок О. Черепніна (насамперед Концерт (Фантазія) для фортепіано з оркестром № 4 оп. 78 та вокальний цикл «Сім пісень на вірші китайських поетів» для сопрано або тенору та фортепіано оп. 71), музично-теоретичний та літературно-публіцистичний спадок митця, а також документальні матеріали, нотні видання, поетичні тексти і довідково-інформаційні джерела.

Методи дослідження. Методологічною основою аргументації наукових положень дисертації є сукупність фундаментальних загальнонаукових теоретичних методів пізнання, а також спеціальних методів дослідження, властивих історичному та теоретичному музикознавству:

- *історичний підхід*, який уможливив визначення й характеристику основних етапів творчої біографії О. Черепніна, а також висвітлення процесів розвитку світового музичного мистецтва ХХ ст.;
- *культурологічний підхід*, який сприяв висвітленню специфіки європейської та китайської музичної культури та розкриттю культуротворчої ролі мистецької діяльності О. Черепніна в Китаї;
- *системний метод*, який сприяв цілісному розгляду творчої діяльності О. Черепніна як єдиної взаємопов'язаної системи;
- *типологічний метод*, що уможливив створення жанрової типології композиторської творчості О. Черепніна та типології музикознавчих публікацій, присвячених митцю;
- *історіографічний метод*, що сприяв визначенню історіографії досліджень життєтворчості й мистецького спадку Олександра Черепніна в світовому музичному дискурсі;
- *біографічний метод*, який дозволив реконструювати мистецьку біографію О. Черепніна та охарактеризувати її основні етапи;
- *персоналістичний метод*, що сприяв висвітленню творчої особистості О. Черепніна та її мистецьких проявів;
- *діяльнісний метод*, який уможливив розкриття провідних напрямів творчої діяльності митця;
- *стильовий метод*, що уможливив розкриття особливостей авторського стилю О. Черепніна в контексті музичного мистецтва ХХ ст., а також виявити його змістовні трансформації упродовж життя композитора;
- *жанровий метод*, котрий сприяв створенню жанрової типології композиторської спадщини О. Черепніна;

- *компаративний метод*, який сприяв визначенню ролі творчої діяльності О. Черепніна в контексті культурного діалогу Схід – Захід;
- *інтерпретаційний метод*, котрий уможливив розкриття змісту та характеру композиторської інтерпретації образів китайської поезії у Концерті № 4 для фортепіано з оркестром та вокальному циклі «Сім пісень на вірші китайських поетів»;
- *метод композиційно-драматургічного аналізу*, що дозволив визначити особливості музичної форми, композиції та музичної драматургії проаналізованих творів;
- *методи ладогармонічного, поліфонічного та метроритмічного аналізу*, які уможливили визначення інноваційної специфіки музичної мови О. Черепніна в контексті його композиторського мислення;
- *методи мелодико-інтонаційного та темброво-фактурного аналізу*, що дозволили розкрити характер втілення авторського художнього задуму митця на рівні тематизму та музичної мови проаналізованих творів.

Теоретичною базою дослідження є наукові праці з проблем:

- музичного мистецтва ХХ ст. (Т. Адорно [1]; В. Жаркова [23]; І. Коновалова [35]; Ю. Ніколаєвська [60]; С. Павлишин [62]; Пан Тінтін [63]; І. Польська [65; 68]; М. Скорик [76]; Ju. Cholopov, V. Cholopova [149]; O. Messiaen [217]; Hubert C. H. Parry [227];
- композиторських стилів та технік ХХ ст. (Д. Андросова [2]; І. Коновалова [35]; Яо Хенлу [374]; Oleksandr Tcherepnin [260-262]; Ju. Cholopov [148-149]; O. Messiaen [217]; Hubert C. H. Parry [227]; J. Schillinger [244]; Nicolas Slonimsky [252]);
- життя та творчості Олександра Черепніна (І. Польська, Х. Чень [68]; Сюн Сяюй [350-351]; Сюн Сяюй, Лі Пань [352]; Ху Ісяо [363]; Чжао Юе [368]; Oleksandr Tcherepnin [260-262]; Benjamin Folkman [122; 157; 159-161]; Enrique Alberto Arias [129-133]; Rob Barnett [135]; Joshua Lee Bedford [136]; Vicky Chan [144]; Chi-Jen Chang [145-146]; Lily Chou [150]; H. Gong [168]; He Luting [176; 189]; Adelaida Katigbak [185]; L. Korabelnikova [187]; Robert

Layton [194]; C. Lewis, M. Gresham [197]; Luo Yeou-Huey [210]; Gretta Maguire [213]; Ruth Norman [224]; Susan R. Osborn [226]; Qin Ouyang [235]; Phillip Ramey [237-238]; Willi Reich [239-240]; Horst A. Scholz [245]; John Simon [248]; Nicolas Slonimsky [250-251]; Dominique Troncin [276]; Anne Kimberly Veenstra [278]; H. Waleson [279]; Gerry Wallerstein [281]; Michael Walsh [282]; Jean-Marc Warszawski [286]; Julius Wender [289]; Martha Wrenn [292]; Хе Ілінь [359]; Sun Xueer [257]; Xiao Youmei [306-307]; Wang Tianshu [283-284]; S. Yashirin [309]; You Mengxi [310]);

– взаємозв’язків О. Черепніна з культурою Китаю та Японії (Б. Беряєв, Сунь Чжаорун [312]; Ван Чженья [316]; Лі Юнь [332]; Сюн Сяюй, Лі Пань [352]; Бенджамін Фолкман, Ву Вейсі [358]; Хе Ілінь [359]; Хе Лутін [362]; Чжао Юе [367]; Sayako Kumazawa [191-192]; Liang Maochun [201-202]; Liao Fushu [203]; Luo Yeou-Huey [210]; Qian Renkang [233]; Qian Renping [234]; Sun Hai [256]; Wang Tianshu [283-284]; Wang Wen [285]; Xiao Youmei [306-307]; You Mengxi [310]);

– життєтворчості представників музичної родини Черепніних (Сунь Чжаорун [312; 347]; G. A. Freedman [163]; Franck Gautherot, Seungduk Kim [165]; Barbara Kreader [189]; Georg Predota [232]; S. Savenko, E. A. Arias, Christopher Palmer, Barry Schrader, and Joel Chadabe [243]; Anthony Tommasini [275]; Ming Tcherepnin [218-219]);

– творчої діяльності відомих музикантів – учнів О. Черепніна (Хе Лутін [174]; Akira Ifukube [113; 140]; Wolfgang Breyer [140]; Kristin Amme [127]; Cathalena E. Burch [141]; Ralph Hartsock [172]; John Allen Hawkins [173]; Frank Kouwenhoven [188]; Mao Mengdan, Min Linggang [215]; Martha Braden [220]; Robert Muczynski [241]; Gisela Schubert [246]); Walter Simmons [296];

– китайської філософії та культури (О. Бойченко [11]; Ван Бан Сін, Ян Ханцзу [314]; КуанМін Ву [329]; Лі Даці [331]; Лі Мін [39; 41; 44]; В. Михайлов [56]; О. Ніколенко [61]; І. Польська [66-67]; І. Сумченко [77]; Сунь Пенсян [80]; А. Усик [85]; Чжу Я Чже [370]; О. Шпарик [110]; Sun Zhu [258]);

– китайської класичної поезії та літератури (Т. Домашич [20]; Ду Фу [22]; С. Істоміна [25]; Лі Бо [37-38; 200; 330]; Лі Даці [331]; К. Мурашевич [59]; Я. Шекера [104-108]; Anne Birrell [221]; Paul Kroll [190]; Li Bai [330]; Li Po [200]; William Hung [180]; James J.Y. Liu [209]; Meng Haoran [216]; Sun Zhu [258]);

– традиційної музичної культури Китаю (М. Антошко [3]; Бо Хе [313]; Ван Гуанзінь [315]; Вей Дзюнь [14]; Джин Шию [327]; Є Шисюн [337]; Кун Чжуцзюнь [36]; Лі Мін [39; 42; 44]; Лі Сябінь [46]; Лю Пін Чан [52]; Лю Танань, Чжоу Чжу-Цюань [336]; М. Михайлов [57]; І. Польська [66-67]; Сунь Пенсян [80]; Сю Хайлі [349]; Тянь Бянь, Шан Сун [356]; Хоу Цзянь [87]; Цзен Тао [88]; Чень Наньлу [91]; Чжу Я Чже [370]; Ян Інлю [372]; J. A. van Aalst [112]; Robert Hans van Gulik [169]; Elizabeth Halson [170]; Walter Kaufmann [186]; T.C. Lai and Robert Mok [193]; John Hazedel Levis [198]; Liang Mingyue [204]; Liang Tsai-Ping [205]; Colin P. Mackerras [211]; John E. Myers [214]; Huang Yunzhen [177]; Bliss Wiant [290]; Wu Zuguang, Huang Zuolin, Mei Shaowu [293]);

– китайського музичного мистецтва ХХ ст. (Бай Є [5]; А. Бойко [7-8; 10]; Ван І [12]; Ван Юхе [317]; Вей Тінге [320]; Ву Ю [322]; Дай Байшен [324-325]; День Кайюань [49-50]; Кун Чжуцзюнь [36]; Лі Мін [39-40; 43]; Лю І [50; 334]; Лю Лянь [51]; Лю Танань, Чжоу Чжу-Цюань [336]; Лян Лей [337]; Лян Маочунь [338-340]; Мін Янь [343]; Сун Ян [348]; Ся Яньчжоу [353]; Тянь Бянь, Шан Сун [356]; У Хунюань [84]; Фань Чженьсюань [86]; Хе Лутін [359-361]; Хуа Мінлін [364]; Цзен Сяюань [365]; Цинь Тянь [89]; Ян Юань [373]; Lenka Chaloupková [143]; Marianna Chernyavska, Song Meixuan, Peng Rui [147]; Michael Walsh [282]; Chang Chi-jen [145]; Jingzi Liu, Caroline Mason [208]; Robert Turnbull [277]; Wei Tingge [288]);

– міжкультурного діалогу Схід – Захід (П. Герчанівська [16]; Ден Дзянькунь [18]; Кун Чжуцзюнь [36]; Лі Мін [39-40; 43; 45]; Лі Сябінь [46]; Лі Юнь [332]; Лю Бінцянь [49]; Лю Пін Чан [52]; Лю Юйтен [52]; Ма Вей [54]; Пань Фен [64]; О. Самойленко [72]; Сун Жуйлун [78]; Сун Яньін [79]; Ту

Дуня [83]; Цзен Тао [88]; Чжоу Ї. [102]; Чжу Чанлей [103]; І. Юдкін [111]; Sun Xueer [257]);

– специфіки творчої особистості (В. Батанов [6]; С. Волков [15]; І. Драч [21]; М. Калашник [26]; Л. Кияновська [32]; І. Коновалова [35]; Н. Савицька [70-71]);

– теорії музики та музичної культурології (С. Волков [15]; Л. Кияновська [32]; О. Коменда [33-34]; І. Коновалова [35]; В. Лігус, О. Лігус [47-48]; В. Москаленко [58]; І. Польська [65; 231]; О. Самойленко [72-74]; Сю Хайлі [349]; Чекаєв Ю. [90]; С. Шип [109]; Ju. Cholopov [148-149]; Hubert C. N. Parry [227];

– музичного жанру та стилю (Вей Дзюнь [14]; В. Іонов [24]; Л. Кияновська [32]; О. Коменда [33-34]; І. Коновалова [35]; Лі Мін [39; 45]; В. Лігус, О. Лігус [47-48]; Лю І [50]; В. Москаленко [58]; І. Польська [65; 231]; С. Шип [109];

– національного стилю в мистецтві (Г. Арутюнян [4]; Ван Те [13]; Ван Яохуа [318]; Дай Байшен [324-325]; Лінь Лін [333]; Лю Юйтен [53]; І. Пясковський [69]; Сін Яньцин [346]; Хуа Мінлін [364]; Цзен Сяоань [365]; Чжао Юе [368]; Ян Іюань [373]; Liang Maochun [201-202];

– музичного виконавства (А. Бойко [7-10]; Ван І [12]; Лі Сябін [46]; Ма Вей [54]; Ю. Ніколаєвська [60]; І. Польська [65; 231]; Marianna Chernyavska, Song Meixuan, Peng Rui [147]; Michael Walsh [282]; You Mengxi [310];

– фортепіанної музики (Бай Є [5]; Вей Тінге [320]; Дай Байшен [324-325]; Лян Маочун [338-339]; Сун Ян [348]; Хуа Мінлін [364]; Цзен Сяоань [365]; Цинь Тянь [89]; Ян Іюань [373]; Marianna Chernyavska, Song Meixuan, Peng Rui [147]; Michael Walsh [282]; John Allen Hawkins [173]; Ruth Norman [224]; Sun Xueer [257]; Michael Walsh [282]; Wei Tingge [288; 320]; Martha Wrenn [292]; Guy Wuellner [294-298; 300-302; 304-305];

– оперного і вокального мистецтва (Г. Арутюнян [4]; А. Бойко [7-10]; Ван І [12]; Ван Те [13]; Вей Дань Цзяо [319]; Гуань Цзинь [323]; День Кайюань [326]; Кун Чжуцзюнь [36]; Лі Мін [39-45]; Лю І [50; 334]; Лю

Сінсун, Лю Чженфу [335]; Лю Юйтен [53]; О. Самойленко [73-74]; Сін Яньцин [346]; Сун Яньін [79]; Ту Дуня [83]; У Хунюань [84]; Хоу Цзянь [87]; М. Черкашина [101]; Чжоу Ї [102]; Чжоу Сяоянь [369]; Ши Вейчжен [371]; С. Шип [109]; Ян Інлю [372]; Robert Turnbull [277]; Guy Wuellner [299]; You Mengxi [310];

– музичної органології та етномузикології (Джин Шию [327]; Сяо Мей [354-355]; У Годун [357]; Цзянь Цзяньсін [366]; Чень Наньлу [91]; Robert Hans van Gulik [169]; Erich M. von Hornbostel, Curt Sachs [175]; Liang Tsai-Ping [205]; John E. Myers [214]; Carole Pegg, Philip V. Bohlman, Helen Myers, and Martin Stokes [229].

Важливою складовою теоретичної бази дисертаційного дослідження є власні *музично-теоретичні й публіцистичні праці О. Черепніна* [259-264], його бесіди та інтерв'ю [121;], а також каталоги його творів [123;].

Джерельна база роботи містить також суттєвий корпус інформаційно-довідкової літератури [37; 75; 113; 114; 120; 128; 137-139; 142; 152; 153; 154; 158; 162; 166-167; 171; 174; 179; 181-182; 184; 195; 207; 212; 222-223; 225; 228; 230; 236; 247; 253; 255; 259; 269-270; 273; 274; 287; 291; 308; 311; 330; 341; 342; 344; 345], антологічних [17; 27-31; 55; 82; 221; 258] та енциклопедичних [117-119; 128; 134; 272; 321; 345] видань.

Зазначимо також, що цитати з іншомовних джерел (оригінальні тексти яких написані англійською, німецькою, французькою та китайською мовами) наведено в перекладі автора дисертації.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *вперше в українському музикознавстві*:

- обґрунтовано значення творчої постаті О. Черепніна в світовому музичному мистецтві ХХ ст.;
- висвітлено характер репрезентації творчої особистості та мистецької діяльності О. Черепніна в світовому музикознавчому дискурсі;
- створено системну історіографію світових досліджень у сфері *черепнінознавства* як окремого напрямку сучасної музикології та

запропоновано типологію музикознавчих публікацій, присвячених творчій постаті, мистецькій діяльності та композиторській спадщині О. Черепніна;

- охарактеризовано музично-теоретичну концепцію О. Черепніна у контексті творчих пошуків композиторів першої половини XX ст. та обґрунтовано специфіку музичної мови митця;
- визначено основні напрями творчої діяльності О. Черепніна;
- здійснено періодизацію творчої діяльності О. Черепніна та охарактеризовано її основні етапи;
- узагальнено та систематизовано композиторську спадщину О. Черепніна та створено її жанрову типологію;
- висвітлено концертно-виконавську діяльність О. Черепніна як піаніста;
- охарактеризовано музично-педагогічну діяльність О. Черепніна та визначено її основні етапи;
- висвітлено культурно-просвітницьку діяльність О. Черепніна;
- розкрито характер творчого діалогу Олександра Черепніна з китайською культурою;
- охарактеризовано творчу діяльність О. Черепніна у Китаї та обґрунтовано її історичну роль у розвитку китайського музичного мистецтва XX ст.;
- розкрито вплив китайської культури та мистецтва на композиторську творчість О. Черепніна;
- визначено характер утілення образів китайської літератури та фольклору в Концерті (Фантазія) для фортепіано з оркестром № 4 оп. 78 Олександра Черепніна та охарактеризовано мовно-композиційні особливості цього твору;
- розкрито особливості композиторської інтерпретації китайської поезії у вокальному циклі О. Черепніна «Сім пісень на вірші

китайських поетів» ор. 71 та висвітлено характер музичної мови та композиційної структури твору;

- введено до наукового обігу української музикології значну кількість композиторських творів О. Черепніна (Концерт для фортепіано з оркестром № 4 ор. 78 та *Сім пісень на вірші китайських поетів* ор. 71; а також: опери «Оль-Оль» і «Німфа та селянин»; балет «Фрески Аджанти»; Симфонія № 1, Симфонічна молитва, Камерний концерт для флейти, скрипки та фортепіано; *П'ять концертних етюдів у китайському стилі* для фортепіано, *Грузинська рапсодія*, *Magna Mater*, кантата *Живи любов'ю*, тощо);
- створено творчі портрети видатних музикантів – учнів та послідовників Олександра Черепніна: Філіпа Реймі (*Phillip Ramey*), Енріке Альберто Аріаса (*Enrique Alberto Arias*), Гая Вюльнера (*Guy Snyder Wuellner*), Глорії Коутс (*Gloria Coates*), Джона Дауні (*John W. Downey*), Роберта Мучинські (*Robert Muczynski*), Марти Брейден (*Martha Braden*), Хе Лутіна (*He Luting*) та ін.

Уточнено:

- засади періодизації творчої діяльності О. Черепніна.

Отримали подальший розвиток:

- уявлення про змістовно-концептуальні трансформації в європейському музичному мистецтві першої половини ХХ ст.;
- уявлення про китайську традиційну музичну культуру та національні музичні інструменти;
- уявлення про шляхи розвитку китайського музичного мистецтва ХХ ст.

Особистий внесок здобувача. Основні результати та висновки роботи отримані дисертантом самостійно. З 10 публікацій здобувача 9 є одноосібними, 1 стаття [68] написана у співавторстві з науковим керівником. Особистий внесок дисертанта до цієї публікації складає 50 процентів.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання основних положень та висновків дисертації в подальших

наукових дослідженнях у сфері музикознавства, а також у виконавській і педагогічній практиці (зокрема, у вузівських курсах «Історія світової музики», «Музика XX ст.», «Історія і теорія музики XX ст.», «Сучасні композиторські технології», «Еволюція музичних стилів», «Історія та теорія музичного виконавства», «Проблеми виконавського музикознавства», «Історія та теорія фортепіанного мистецтва», «Історія китайського музичного мистецтва», «Музична інтерпретація», «Філософія музики», «Музична естетика», «Композиторські школи XX ст.», «Історія та теорія сучасної музики», «Проблеми сучасної музикології», «Орієнталістика», «Музична культура позаєвропейських цивілізацій», «Аналіз музичних творів», тощо).

Апробація результатів дисертації. Основні положення роботи обговорювались на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

Матеріали та висновки дисертаційного дослідження були оприлюднені шляхом доповіді на 8 наукових конференціях (6-ти міжнародних і 2-х всеукраїнських). Серед них – *міжнародні*: міжнародна науково-творча конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2020, 2022); міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2020; 2021); міжнародна науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 2024); міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин (Львів, ЛНМА імені М. Лисенка, 2024); *всеукраїнські*: Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 2020, 2021).

Публікації. За темою дисертації здійснено 10 публікацій: 4 статті (3 одноосібні, 1 у співавторстві з науковим керівником) у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України (категорія «Б») та внесених до

міжнародних наукометричних баз даних, а також 6 тез доповідей у збірниках матеріалів міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (375 позицій, з них 264 – іноземними мовами, у тому числі 185 англійською, 10 німецькою, 4 французькою та 65 китайською) та чотирьох додатків, які містять список публікацій за темою дисертації й відомості про апробацію результатів дослідження; а також фотоілюстрації до біографічних матеріалів, нотні приклади та поетичні тексти до проаналізованих творів. Загальний обсяг дисертації становить 240 сторінок, з них основного тексту – 183 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА ЯК ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Творча постать та мистецька діяльність Олександра Черепніна у дзеркалі світової музичної думки XX – початку XXI ст.

Світовий музичний дискурс містить вже багато праць, пов'язаних з постаттю Олександра Черепніна та його мистецькою спадщиною. Втім, як слушно зазначає китайсько-американська дослідниця Ю Менсі (*You Mengxi*), «досягнення цілісного розуміння життєвого досвіду та музичної творчості Черепніна представляє кілька проблем, які зберігаються й сьогодні» [310]. На думку музикологині, дослідження композиторського доробку і стилю Черепніна є доволі складним, оскільки наукові розвідки за цим проблемним полем «географічно розкидані по Європі, Сполучених Штатах, Китаю та Японії та охоплюють понад століття» [310], ускладнюючись мовними бар'єрами. Однак все більше дослідників в усьому світі звертаються саме до постаті цього неординарного музиканта, намагаючись розкрити всю значущість його особистості та мистецької спадщини.

Нами запропоновано типологію існуючих музикознавчих праць, присвячених творчій постаті, мистецькій діяльності та композиторській спадщині Олександра Черепніна. Основними типами таких праць загалом є: 1) біографії та мемуари; 2) музично-теоретичні розвідки аналітичного характеру; 3) інформаційно-довідкові матеріали; 4) інтерв'ю композитора та публікації в сучасній йому періодичній пресі. Втім, у суто науковому сенсі найбільш репрезентованими і вагомими є насамперед дві провідні категорії: 1) *біографічні праці*; 2) *теоретико-аналітичні дослідження*.

Значну кількість праць *мемуарно-біографічного* характеру складають публікації, написані здебільшого представниками близького кола композитора – його друзями, учнями, колегами-музикантами, іншими

митцями, яким пощастило спілкуватися з видатним майстром. Серед найвідоміших публікацій даного типу слід назвати ґрунтовні монографічні праці Віллі Райха (*Willi Reich*) [239-240], Енріке Альберто Аріаса (*Enrique Alberto Arias*) [129], статті Е. А. Аріаса [130; 133], Ніколаса Слонімські (*Nicolas Slonimsky*) [249-251], Гая Вюльнера (*Guy S. Wuellner*) [304], видатних китайських музикантів Сяо Юмея (*Xiao Youmei*) [306], Хе Лутіна (*He Luting*) [176], тощо.

Особливе місце серед усіх музикознавчих розвідок щодо життєвого й творчого шляху Черепніна посідає його автобіографія, над створенням якої композитор почав працювати ще наприкінці 20-х років XX ст. і продовжував цю роботу упродовж усього свого життя [310, с. 9]. Як зазначає дослідниця You Mengxi, перший варіант цієї автобіографії був виданий у Німеччині в 1928 році [310, с. 9]. Із плином часу було опубліковано нові доопрацьовані варіанти, зокрема «французьку версію в 1947 р. та більш розширене <...> видання англійською мовою в 1962 р.» [310, с. 9]. Втім, найпоширенішим в наукових колах є останній варіант авторського тексту, відомий під назвою *A Short Autobiography* [260-261]. Рукопис цієї праці, створений композитором у 1964 р., був опублікований лише у 1979 р. (вже після смерті автора).

Першим біографом Олександра Черепніна став видатний австрійський музикознавець і музичний критик, учень Альбана Берга та Антона Веберна Віллі Райх (1898-1980), який у 1970 р. опублікував монографію, присвячену життєвому й творчому шляху митця [239]. Будучи близьким другом Черепніна, Віллі Райх у своїй книзі висвітлює біографію композитора, ґрунтуючись насамперед на створеній ним самим автобіографії [262]. Упродовж декількох десятиліть ця монографія вважалася найґрунтовнішою музикознавчою працею, присвяченою Олександрові Черепніну.

Наступний етап становлення наукової думки у даній проблемній царині пов'язаний з появою фундаментальної праці відомого музикознавця, колишнього студента О. Черепніна Енріке Альберто Аріаса (1941-2004) *Олександр Черепнін: біобібліографія* [129], перше видання якої вийшло у

1989 році. Ця публікація, яка містить багато надзвичайно цінної інформації, що базується на документальних матеріалах та бесідах із членами сім'ї, друзями й знайомими композитора, включає розгорнуту біографію митця, повний «хронологічний список творів з докладними відомостями про композицію та виконання та примітки до самої музики» [284], великий масив бібліографії (книги, статті самого О. Черепніна, каталоги створених до 1989 року досліджень про нього) та дискографії.

Втім, Е. А. Аріас не обмежується вирішенням суто біобібліографічних задач, а й прагне до визначення художнього світогляду та особливостей авторського стилю Олександра Черепніна. На думку вченого, Черепнін як композитор є «добре відомим і часто виконуваним у Європі» [235], втім «недооціненим у Сполучених Штатах» [310, с. 9]. Тож для визначення справжньої значущості постаті митця, дослідник ретельно висвітлює «творчу філософію, техніку та естетику» [310, с. 9] О. Черепніна, базуючись на його власних висловлюваннях (насамперед на рукописі праці «Основні елементи моєї музичної мови» [262]) та композиторському доробку.

Висвітленню життєвого й творчого шляху та мистецької особистості Олександра Черепніна присвячені також статті Е. А. Аріаса *The letters of Oleksandr Tcherepnin* [133] та *Oleksandr Tcherepnin's Thoughts on Music* [130], в яких розкрито внутрішній світ композитора та факти його біографії.

Суттєвим внеском до вивчення творчої біографії Олександра Черепніна є публікації іншого колишнього учня композитора, а згодом його близького друга Філіпа Реймі (*Philipp Ramey*) [237-238] – відомого музикознавця, композитора, піаніста і музичного письменника [236], котрий є Почесним віце-президентом Товариства Черепніних (*Tcherepnin Society*).

Значущим джерелом інформації про життєвий та творчий шлях Олександра Черепніна є написана з нагоди сімдесятиріччя композитора стаття відомого музикознавця-теоретика, композитора й піаніста Ніколаса Слонімські (*Nicolas Slonimsky*) *Oleksandr Tcherepnin Septuagenarian* [249-251], яка містить багато біографічних даних про митця.

Одним з найбільш фундаментальних і масштабних джерел знання про життя та творчість Олександра Черепніна є антологія *Oleksandr Tcherepnin: A compendium* [122; 157; 161], складена авторитетним американським композитором, музикознавцем, музичним педагогом і культурним діячем, президентом *Черепнінського Товариства (Tcherepnin Society)* Бенджаміном Фолькманом (*Benjamin Folkman*) за участі членів родини О. Черепніна, його друзів та учнів. Відмінною ознакою цього збірника (уперше виданого у 1995 р. [122; 157]) є постійне оновлення його матеріалів, що призводить до частого перевидання (останнє відбулося у 2021 р. [161]).

Доволі вагомим є й **теоретико-аналітичний напрям** досліджень мистецької діяльності Олександра Черепніна, представлений численними науковими працями, спрямованими передусім на розкриття особливостей музичної мови композитора та детальний аналіз його окремих творів.

Особливу цінність являють собою рукописи та публікації самого О. Черепніна, насамперед його музично-теоретичні праця «Основні елементи моєї музичної мови» [262], у якій композитор визначає принципові засади власної творчості, а також статті *Музика у сучасному Китаї* [264-265] (1935), де митець характеризує проблемну ситуацію розвитку нової китайської музики, та *Дайте пограти непривілейованим інструментам!* [263].

Мистецька діяльність та творча спадщина Олександра Черепніна висвітлюються у багатьох дослідженнях європейських, американських і азійських (насамперед китайських) музикознавців.

Особливе засадниче місце серед них посідають ґрунтовні праці відомого американського музикознавця, колишнього учня О. Черепніна Гая Вюльнера (*Guy S. Wuellner*). У своїх аналітичних статтях вчений розкриває зміст створеної Черепніним теорії інтерпункту [303], надає детальний музикознавчий аналіз багатьох творів композитора, зокрема фортепіанних концертів [300-302], фортепіанних етюдів [305], багательей [304], фортепіанного циклу *A Chinese Mikrokosmos (Китайский Микрокосмос)* [294], творів для віолончелі та фортепіано [296-297], вокальних творів [299], тощо.

«Вичерпним путівником з фортепіанної музики Олександра Черепніна» [235, с. 11 (21)] є докторська дисертація Г. Вюльнера [298] (1974), яка містить ретельний аналіз усіх розглянутих творів і є першою музикознавчою працею, що «грунтовно висвітлює всю фортепіанну музику Черепніна» [235, с. 11 (21)].

Вагомим внеском до теоретичного осягнення композиторської творчості О. Черепніна є статті Е. А. Аріаса *The Symphonies of Oleksandr Tcherepnin* [131] та «*Vom Spaß Und Ernst: Oleksandr Tcherepnin's Last Major Vocal Composition*» [132], в яких глибоко та виразно охарактеризовано симфонічну спадщину композитора та його вокальний доробок.

Важливим чинником наукового осягнення мистецької діяльності О. Черепніна є поява низки дисертаційних праць аналітично-узагальнюючого характеру, присвячених композиторській творчості Черепніна.

Одними з перших з них є дисертації Рут Норман (*Ruth Norman*) «Фортепіанний стиль Олександра Черепніна» [224] (1953), Гая Вюльнера «Повна фортепіанна музика Олександра Черепніна» [298] (1974) та Домініка Тронсена (*Dominique Troncin*) «Твори для фортепіано соло Олександра Черепніна» [276] (1985).

Чималу кількість дисертацій, присвячених розкриттю різних аспектів творчості Олександра Черепніна, створено у період з кінця 80-х років ХХ ст. до сьогодення американськими, європейськими і китайськими дослідниками.

Так, наприклад, Джошуа Лі Бедфорд (*Joshua Lee Bedford*) у своїй дисертації розглядає Першу симфонію О. Черепніна у контексті сучасного симфонізму [136]. Кімберлі Енн Веєнстра (*Kimberly Anne Veenstra*) розкриває специфіку дев'ятиступеневої гами Черепніна, визначаючи унікальність теоретичної думки композитора та його величезний внесок до музичного мистецтва ХХ-ХХІ ст. [278]. Сьюзен Осборн (*Susan R. Osborn*) [226] зосереджує свою увагу на технологічних та педагогічних аспектах композиційного стилю митця. Цін Оуян (*Qin Ouyang*) [235] визначає стилістичні особливості фортепіанного концерту № 4, оп. 78, розглядаючи їх у контексті євразійських впливів. Світлана *Yashirin* у своїй дисертації виявляє

прояви аполлонічного екуменізму в фортепіанних творах Олександра Черепніна [309]. На відміну від цього, головним аспектом дослідження сольної фортепіанної музики Олександра Черепніна у дисертації Марти Ренн (*Martha Wrenn*) [292] є виконавський аналіз творів композитора.

Питанням висвітлення творчої особистості та мистецького шляху Олександра Черепніна, а також аналізу його музичного світогляду та композиторської творчості присвячені також статті та інші публікації Р. Барнета (*Rob Barnett*) [135], Хорста Шольца (*Horst A. Scholz*) [160; 245], Роберта Лейтона (*Robert Layton*) [194], С. Льюис та М. Грешам (*C. Lewis, M. Gresham*) [197], Джона Саймона (*John Simon*) [248], Жан-Марка Варшавски (*Jean-Marc Warszawski*) [286], Юліуса Вендера (*Julius Wender*) [289], тощо.

Суттєвою складовою багатьох досліджень є визначення взаємозв'язків Олександра Черепніна з Китаєм та з китайським музичним мистецтвом. Цій проблематиці присвячено значну кількість праць різного рівня (у тому числі, дисертаційних), написаних здебільшого китайськими музикознавцями.

Так, Чанг Чі-Чжен (*Chang Chi-Jen*) у своїй дисертації характеризує вплив Олександра Черепніна на сучасне китайське музичне мистецтво [145]. Близькою за проблематикою є дисертація американської дослідниці Грети Магуайр (*Gretta Maguire*), в якій висвітлюються музичні наслідки перебування О. Черепніна у Китаї [213]. Наближеною до зазначених праць є й присвячена віддзеркаленню китайської культури в західній фортепіанній та камерній музиці XX століття дисертація Сун Сюеер (*Sun Xueer*), у якій приділено увагу творчості О. Черепніна [257]. У свою чергу, Ван Вень (*Wang Wen*) досліджує насамперед значення діяльності Олександра Черепніна в Китаї та Японії з точки зору музичної освіти [285].

Інші науковці у своїх дисертаційних працях акцентують увагу на аналізі окремих конкретних творів Олександра Черепніна. Так, Ванг Тяньшу (*Wang Tianshu*) у своїй дисертації аналізує фортепіанний цикл О. Черепніна *П'ять концертних етюдів*, розглядаючи його як своєрідну данину композитора китайським музичним стилям, інструментам і традиціям [283-]

284]. Дослідженню цього значущого твору присвячено також дисертацію Вікі Чан (*Vicky Chan*) [144]. Люо Єу-Хуей (*Luo Yeou-Huey*) висвітлює впливи китайської народно-інструментальної музики на *Китайський Мікрокосмос* Черепніна [210]. Ю Менсі (*You Mengxi*) поєднує теоретико-аналітичне дослідження вокального циклу О. Черепніна *Сім пісень на вірші китайських поетів*, ор. 71, із висвітленням історичного контексту його створення [310].

Висвітленню взаємозв'язків Олександра Черепніна з культурою та музичним мистецтвом Китаю та Японії присвячено також публікації Саяко Кумазава (*Sayako Kumazawa*) [191-192]; Лянь Маочун (*Liang Maochun*) [201-202]; Ляо Фусю (*Liao Fushu*) [203]; Цян Ренкан (*Qian Renkang*) [233]; Цян Ренпін (*Qian Renping*) [234]; Сун Хай (*Sun Hai*) [256]; Хе Ілїнь [359]; Сяо Юмея (*Xiao Youmei*) [306-307] та ін.

Надзвичайно важливим джерелом інформації про творчу діяльність та композиторську спадщину Олександра Черепніна є складений Лілі Чоу (*Lily Chou*) [150] повний універсальний каталог творів митця, в якому систематизовано увесь його творчий доробок.

Суттєвим чинником дослідження творчої особистості О. Черепніна є також публікації, присвячені життю та творчості інших представників видатної музичної родини Черепніних: батька Олександра відомого композитора, диригента й музичного діяча Миколи Черепніна (1873-1945) [222-223], дружини Олександра Черепніна – відомої піаністки, педагога, засновниці та очільниці міжнародного *Tcherepnin Society* (Товариства Черепніних) Лі Сяньмін-Черепнін (*Li Hsien Ming Tcherepnin*, 1911-1991) [189; 218-219; 232], їхніх синів – композиторів Івана Черепніна (*Ivan Tcherepnin*, 1943–1999) [182-183] та Сергія (*Serge Tcherepnin*) Черепніна [247], онука – композитора Стефана Черепніна (*Stefan Tcherepnin*) [253-254].

Таким чином, у сучасному музикознавстві вже склався окремий самостійний напрям – *черепнінознавство* («*the Tcherepnin Studies*») [310, с. 14], який набуває все більшої значущості.

Втім, в українському музикознавстві проблематика, пов'язана з творчою діяльністю О. Черепніна та його композиторською спадщиною, дотепер не досліджена і представлена лише публікаціями автора дисертації.

1.2. Музично-теоретична концепція Олександра Черепніна

Визначення основоположних засад мистецької діяльності Олександра Черепніна, його світоглядних і художньо-естетичних принципів, специфіки музичного мислення, композиторського та виконавського стилю, музичної мови потребують одночасного застосування декількох підходів:

1) *історико-хронологічного*, пов'язаного із періодизацією життєвого й творчого шляху митця та висвітленням його провідних етапів;

2) *геокультурного*, пов'язаного із довготривалим проживанням митця у різних країнах Європи, Східної Азії та Америки та з виявом характеру його творчої взаємодії з їх національними культурами;

3) *стилістичного*, пов'язаного з виявом особливостей авторського стилю композитора в контексті музичного мистецтва ХХ ст. та їх змістовних трансформацій упродовж життя митця;

4) *персоналістичного*, пов'язаного з універсалізмом творчої особистості Черепніна як композитора, піаніста, теоретика музики, педагога, просвітника й культурного діяча;

5) *змістовно-концептуального*, пов'язаного з характеристикою його ідей та принципів;

6) *системно-теоретичного*, пов'язаного з розкриттям провідних особливостей музичного мислення та музичної мови композитора, тощо.

Вагомою заслугою О. Черепніна як композитора ХХ ст. та теоретика є його особистий відгук на загальну тенденцію музичного мистецтва епохи – радикальне переосмислення традиційної ладотональності, активний пошук та конструювання нових звукових систем, наслідком чого стали дванадцятитонові системи А. Шенберга, нове ладове мислення

Б. Яворського, політональність Д. Мійо, лади обмеженої транспозиції О. Месіана, чвертьтонова система А. Хаби, тощо. Втім, переживши обидві хвилі музичного авангарду і часом доволі щільно наближаючись до атональної сфери, О. Черепнін так і не вийшов у своїй творчості за межі тональності, обравши своїм шляхом створення альтернативної ладотональної концепції та мистецький синтез.

Характеризуючи художньо-світоглядні ідеї та мистецькі принципи О. Черепніна, Е. А. Аріас підкреслює, що подібно до багатьох видатних композиторів-новаторів ХХ ст. (А. Шенберга, І. Стравінського, О. Месіана та ін.), Черепнін мав «систематичні погляди на композиційний процес, а також на місце музики у світі думки» [130], котрі знайшли віддзеркалення у його теоретичних висловлюваннях, які розкривають «сумлінну, чітку організацію вчення Черепніна» [130].

У своїй *Автобіографії* композитор зазначає, що вже у 1921 р., потрапивши до Франції, він виявив, що його власне розуміння шляхів подальшого розвитку музики «багато в чому співпадало з поглядами <...> композиторів мого покоління» [260]. За власним визначенням О. Черепніна, нові тенденції музичного мислення – насамперед «поліфонізація музичного мислення, хроматизація письма, звернення до <...> контрапунктичної техніки <...>, повністю узгоджувалися з моїми композиційно-технічними ідеями» [260].

Визначаючи концептуальну значущість музично-теоретичної системи О. Черепніна та її змістовні орієнтири, які «говорять самі за себе» [130], Е. А. Аріас підкреслює як її самобутність, так і схожість із мистецькими стремліннями інших видатних музикантів – «Бартока (інтерес до фольклору, Стравінського (концепція часу) та Мессіана (використання ритмів природи та гуманістичного погляду на музику)» [130]. Така схожість може бути детермінована загальною близькістю художньо-світоглядних парадигм митців цієї творчої генерації, а також їх належністю до єдиного дружнього кола у період життя в Парижі й постійною взаємодією.

Тому творча діяльність О. Черепніна та його музично-теоретичні ідеї мають розглядатися як «дзеркало цього покоління» [130].

Втім, сам Олександр Черепнін, гостро відчуючи свою приналежність до власної композиторської генерації, головною метою якої було оновлення мови музичного мистецтва ХХ ст., особливо підкреслював пріоритетність загального результату цих прагнень, а не лише ролі конкретного митця, зазначаючи, що «оновлення музики (становлення нових методів звукоутворення та організації звукового матеріалу) ніколи не буває заслугою якоїсь однієї особистості <...>. Не так важливо, хто саме був першим; важливіше, хто був найкращим» [260]. Розкриваючи своє розуміння *сучасності* творчої особистості та визначаючи своє власне місце в мистецтві, О. Черепнін підкреслює: «Той, хто, діючи в дусі свого часу, з особливою силою висловлює в мистецтві цей свій час, <...> стане представником цього “справжнього” у “майбутньому”» [260].

Подібно до інших видатних митців ХХ ст., Олександр Черепнін не лише писав і виконував музику, а й створив власну теоретичну концепцію її структурної організації, в якій було втілено новітні принципи його музичного мислення й музичної мови, які реалізуються у більшості творів композитора.

Сам Черепнін, розмірковуючи над становленням своєї музичної мови, розглядав її формування у щільному взаємозв'язку з загальними змістовними процесами у музичному мистецтві першої половини ХХ ст., зумовленими корінними трансформаціями художніх парадигм. У своїй праці *Basic Elements of My Musical Language* композитор підкреслював: «Ідеї, які раніше згадувалися як інстинктивно мої, а потім свідомо використані, могли бути моїми особистими ідеями, <...> але вони також були ідеями мого покоління. Вони були “в повітрі”, я відчував їх <...> і намагався використати відповідні засоби, щоб їх матеріалізувати» [262].

Зауважимо, що оригінальна інноваційна система музичної мови, створена Олександром Черепніним внаслідок довгих творчих пошуків,

знайшла втілення не лише у його власній композиторській творчості, але й у творчості багатьох інших композиторів XX та початку XXI століть.

Свою музично-теоретичну концепцію, яка формувалася упродовж багатьох років, митець почав розробляти ще на початку 1920-х років і постійно переглядав та доопрацьовував до самого кінця свого життя. Дана праця, в якій композитор сформулював концептуальні засади своєї творчості, була загалом завершена (під назвою *Basic Elements of My Musical Language*) у Нью-Йорку в 1962 р., але опублікована лише у 1978 р., вже після смерті автора. Основні її положення, в яких Черепнін узагальнив свої мистецькі пошуки, викладені у десяти розділах, з яких перші дев'ять стосуються конкретних принципів музичного мислення і музичної мови митця, що знайшли втілення у його творчості, а останній, десятий має філософсько-узагальнюючий характер.

За визначенням самого композитора, основоположними принципами його системи музичної мови є: 1) дев'ятиступеневий звукоряд; 2) інтерпункт; 3) пентатоніка; 4) хроматичні тетрахорди; 5) «грузинська гармонія» [262]; 6) «жорсткі та м'які інтервали» [262] й гармонії; 7) «ритмічна модуляція» [262]; 8) ритм як такий; та 9) використання фольклору в якості музичного матеріалу [262].

Слід зазначити, що у більшості наукових розвідок, присвячених музично-теоретичній концепції Олександра Черепніна та її віддзеркаленню у композиторській спадщині митця, найбільша увага загалом приділяється висвітленню саме специфіки дев'ятиступеневого звукоряду та інтерпункту. Серед таких досліджень назовемо насамперед праці Е. А. Аріаса [129-130], Willi Reich [239-240], Nicolas Slonimsky [249-252], Г. Вюльнера (Guy S. Wuellner) [303], Б. Фолькмана [122; 157; 161; 358], Anne Kimberly Veenstra [278], Gretta Maguire [213], Qin Ouyang [235], Susan R. Osborn [226], тощо.

Однією з центральних ідей цієї системи є авторська ладогармонічна концепція О. Черепніна, що належить до найвищих теоретичних досягнень музичного мислення митця. Характерною ознакою ладогармонічного

мислення О. Черепніна є широке використання так званих симетричних ладів, які, за ствердженням Ю. Холопова (*Ju. Cholopov*), надаються в своєму найвідкритішому вигляді, на великих ділянках, часто на протязі цілої п'єси, пронизуючи і мелодичні голоси, і співзвуччя [148, с. 138].

Найвідомішим музичним винаходом композитора, поступово викристалізуваним протягом творчого процесу, став специфічний **дев'ятиступеневий звукоряд**, який отримав в сучасній музичній теорії назву «*гама Черепніна*» (термін Ніколаса Слоніmsькі) [249-252]. Іноді він також зазначається як «*Черепнін-мажор*» [148].

Цей звукоряд за своїм характером і структурою належить до категорії *симетричних ладів* (за Ю. Холоповим) [148], або (за О. Мессіаном) *ладів обмеженої транспозиції* (франц.: *modes à transposition limitée*) [217]. Такими вважають лади, «звукоряд яких заснований на рівнодольному розподілі октави» [148]. У системі рівномірної темперзації 12 тонів октави можуть бути рівно поділені «лише на дві, три, чотири, шість або дванадцять частин, які, отже, можуть бути заповнені додаванням того самого точного інтервалу або послідовності інтервалів до кожної результуючої ноти» [259]. Ніколас Слоніmsькі у своїй відомій праці *Тезаурус гам і мелодичних моделей* (*Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*) називає цей процес «інтерполяцією» (*Interpolation*) [252].

Поняття *симетричні лади* загалом походить від тези О. Мессіана, висловленої ним у книзі «Техніка моєї музичної мови»: «Розташовані на сходах нашої темперованої хроматичної системи з дванадцяти звуків, ці лади утворюють кілька симетричних груп, причому остання нота попередньої групи є початковою для наступної» [217]. За поясненням Ю. Холопова, під симетрією французький композитор розуміє «періодичну повторюваність звукової мікроструктури» [148].

Також існує думка, що поняття *симетричного звукоряду* (*Symmetric scale*) [259] уперше було застосовано Йосифом Шиллінгером [184; 244]. У подальшому ця термінологія активно досліджувалася і розроблялася у

музикознавстві, зокрема Ніколасом Слонімськи (*Nicolas Slonimsky*) у праці *Тезаурус гам і мелодичних моделей* [252].

Новаційні ладові ідеї О. Черепніна уперше були ним реалізовані в *Романтичній сонатині* оп. 4, написаній у 1918 р. За висловом Л. Корабельникової, композитор спочатку, як і багато інших представників музичного авангарду першої половини ХХ ст., спирався на теорію «амбівалентності мажору і мінору, втім якщо у Стравінського <...> мажороміно́р був самодостатнім ладом, то для О. Черепніна він всього лише поле для створення нової модальності» [187, с. 94].

Характеризуючи ладові особливості авторського мислення О. Черепніна, Ю. Холопов (*Ju. Cholopov*) зокрема зазначає, що композитор не прагне «співставити чи протиставити мажор і міно́р або зовсім їх усунути, <...> а навпаки, поєднує обидва роди ладів» [148, с. 138]. Вчений відзначає використання в творчості О. Черепніна декількох видів симетричних ладів, серед яких: «дзеркально-симетричний» [148, с. 138], котрий зустрічається зокрема у його *Технічних вправах на 5-тиступеневій гамі* (*Technical Exercises on the 5 Note Scale*) для фортепіано, а також доволі рідко використовуваний «тритоново-симетричний» [148, с. 138], застосований композитором в Етюдів для фортепіано оп. 56 № 4, тощо.

О. Черепнін, який завжди намагався поєднати мажор та міно́р, додав до висхідного гексахорду ще нисхідний і таким чином отримав універсальну ладову систему у вигляді дев'ятиступеневого звукоряду.

Створений композитором власний **дев'ятиступеневий звукоряд** виступає як універсальна ладова основа більшості його творів (див. *Додаток В*, приклад 1).

Дев'ятиступенева гама являє собою симетричну систему, котра складається з дев'яти тонів. Характеризуючи її, дослідник Цін Оуян (*Qin Ouyang*) зазначає, що дев'ятиступенева гама «складається з трьох сполучених тетраходів, кожен з яких містить цілий тон і два півтони. Ці дев'ять тонів побудовані на накладенні двох гам по шість нот, побудованих на чергуванні

малих терцій і малих секунд» [235, с. 41].

Усередині цього звукоряду зосереджено безліч різноманітних ладових утворень, що фактично є частиною чи різновидом основного ладу.

Американською дослідницею *Anne Kimberly Veenstra*, виходячи з авторського тлумачення дев'ятиступеневої гами, наданого О. Черепніним, було запропоновано власну систему маркування, що є інструментом аналізу дев'ятиступеневої гами у творі [278, р. 23]. За цією системою, «кожен тональний центр включає в себе три лади, і кожен лад складається з трьох переплетених мажорно-мінорних тетраходів, що включають послідовності інтервалів на половину та цілі кроки. <...> Загалом у системі маркування виходить 36 “ладів” дев'ятиступеневої гами» [235, с. 41].

Коректне визначення таких ладових утворень, здійснене в процесі дослідження структурних особливостей ладогармонічної основи музичної мови О. Черепніна, потребувало певного оновлення термінологічного апарату сучасного музикознавства. Автором дисертації запропоновано та введено до наукового обігу нове поняття «*підлад*» [94], застосоване нами щодо ладових відрізків, які в окремих творах композитора або ж упродовж певних фрагментів їх музичної тканини беруть на себе основну організуючу функцію, тобто відіграють роль ладової основи. Запроваджений аналіз музичної мови О. Черепніна та теоретичних положень його ладової концепції дозволив визначити основні типи таких *підладів*. Зауважимо, що всі надані у дисертації ладові схеми наведені за матеріалами вищезгаданої праці Олександра Черепніна «Основні елементи моєї музичної мови» [262].

До таких *підладів*, притаманних музичній мові митця, слід перш за все віднести три мажоро-мінорні тетраходи, кожен з яких розміщується в діапазоні великої терції. Структура всіх цих тетраходів містять тон і 2 півтони, при цьому в кожному з них тон змінює своє місце розташування (див. *Додаток В*, приклад 2).

У першому тетраході тон розташований у центрі, в другому – на початку, в третьому – тон завершує ладову побудову. О. Черепнін у згаданій

праці вказує на те, що умовно другий і третій тетрахорди не можна сприймати як транспонований варіант першого [262].

Тож кожен з вищенаведених тетрахордів може (на певному відрізку музичної тканини) отримувати чільне значення, а його нижній звук – наділятися функціями тоніки. Таким чином, всередині однієї системи ладу виникає можливість потрібного трактування ладового центру.

Також, як складові частини дев'ятиступеневого звукоряду, композитор виділяє два гексахорди, що охоплюють по краях велику септиму.

Відзначимо, що якщо структурну основу тетрахордів становило чергування півтонів та цілого тону, то в побудові гексахордів спостерігаємо чергування напівтонових і півторатонових інтервалів.

Загалом О. Черепнін вказує на чотири основних висотних позиції дев'ятиступеневого звукоряду, розташованих по квінтах від «с» (с-g-d-a) [262]. Наявність таких позицій дозволяє говорити про наявність тонального центру подібного звукоряду. Отже, зміна тонального центру може проводитися в творі без зміни основної ладової концепції.

Другий тип *підладів* пов'язаний із співзвуччями, характерними для гармонічної вертикалі, що виникає на основі дев'ятиступеневого звукоряду. Говорячи про неї, О. Черепнін наводить таблицю специфічних тризвуків та їх обернень [262] (див. *Додаток В*, приклад 3).

Судячи з того, що в кожному *підладовому* тетрахорді О. Черепнін виділяє по одному акорду, кожен з яких побудований саме від першого ступеня, можна дійти висновку про те, що композитор наділяє ці тризвучні співзвуччя функцією тонічного тризвуку, позначаючи їх як *тризвук* або ж *трихорд*. Втім, класичне визначення тризвуку говорить про те, що тризвук – це акорд, звуки якого розташовані по терціях.

Однак, у гармонії ХХ століття висунуто нове поняття тризвучного акорду, згідно з яким акордом є будь-яке самостійне співзвуччя (незалежно від його інтервальної структури), побудоване за певним логічним принципом [94]. Тобто, виходячи з цього, акорд може мати будь-яку логіку будови.

Відмітимо, що у вміщеній в авторитетному Музичному словнику Гроува (*Grove's dictionary of music and musicians*) статті *Tonality* відомого англійського композитора та музикознавця Х'юберта Перрі (*Charles Hubert Hastings Parry, 1848-1918*) визначення поняття *акорд* не містить жодних вказівок на панування терцієвого принципу: «Акорд – це три або чотири звуку, що звучать одночасно, як неподільна одиниця» [227, с. 118-119].

Наведені у наведеному прикладі співзвуччя цілком підпадають під етимологічну специфіку поняття *трихорд*, однак загалом розуміння трихорду, як і тетрахорду, лежить в області ладової горизонталі. Тож, попри те, що в сучасній гармонії випадки вертикалізації звукоряду є доволі частими, згадані співзвуччя правильніше називати тризвучними акордами, отриманими через вертикалізацію звукоряду або його частини.

За ствердженням самого Черепніна [262], найважливішим акордом дев'ятиступеневої ладової системи, є мажоро-мінорний *тетрахорд* (див. *Додаток В*, приклад 4). У наведеному прикладі показано співзвуччя, що виконують функцію основного акорду (умовно тонічного) в кожному з трьох основних положень дев'ятиступеневого звукоряду. У першому ладі основний акорд за своєю структурою нагадує тризвук з розщепленою терцією, втім таке визначення не є коректним, оскільки в дев'ятиступеновому ладі всі 9 звуків є повноцінними окремими ступенями, а не їх хроматичними чи альтерованими варіантами. Отже, даний акорд є чотиризвучним. Серед наведених акордів тетрахордом можна назвати лише третій з них – єдиний, утворений саме шляхом вертикалізації звукоряду (*es-f-g-as*). Втім, стосовно подібних співзвуч такі визначення, як і у випадку з тризвучними акордами, не використовуються в традиційному музикознавстві, де секундові акордові грона загалом прийнято називати *кластерами*, а їх обернення – *дискретними кластерами*.

Говорячи про *пентахорди* (п'ятизвучні акорди), О. Черепнін виділяє «два акорди жорстко детермінованої структури» [262], які, на думку композитора, можуть мати обернення і розв'язання, що підкреслює їх

тональну природу. «У шестиголоссі пентахорд <...> мислиться як стійкий акорд, тоді як у функції нестійкої гармонії виступає гексахорд, що розв'язується в пентахорд <...> аж до такої ситуації, в якій – в умовах гармонійного десяти-, одинадцяти- або дванадцятиголосся – стійким акордом стає співзвуччя, що включає в себе весь дев'ятиступеневий звукоряд, а роль нестійких елементів беруть на себе звуки, які не входять до нього» [262]. Прикладом акордового застосування Олександром Черепніним повного дев'ятиступеневого звукоряду, а також дев'ятиступеневих комплексів із розв'язанням доданих звуків може зокрема слугувати його твір *Симфонічна молитва* (*Symphonisches Gebet*) op. 93 (тт. 1-43).

Як підкреслює Qin Ouyang, Черепнін використовує дев'ятиступеневий звукоряд не тільки як основу ладогармонічного та контрапунктичного мислення, але і як певну композиційну модель [235, с. 42]. За твердженням Гая Вюльнера, митець упродовж понад десяти років використовував дев'ятиступеневий звукоряд як «засіб створення цілих творів» [298, с. 49].

Найширше застосування в композиторській творчості О. Черепніна отримала концепція дев'ятиступеневості як єдиної ладової моделі, котра зустрічається в абсолютно різних за жанром та інструментальним складом творах, серед яких – симфонії, сонати, концерти, тріо, квартети, фортепіанний квінтет, прелюдії, романси. Особливо виділяються Дванадцять прелюдій для віолончелі та фортепіано op. 34, написаних у дванадцяти можливих дев'ятиступеневих тональностях. Зазначений цикл прелюдій отримав авторський підзаголовок «*Добре темперована віолончель*», котрий, за визначенням самого композитора, мав «підкреслити характерну для дев'ятиступеневого звукоряду енгармонічну рівність дієза та бемоля» [262].

Композитор досить часто використовував хроматичні тетрахорди і восьмиступеневий лад. Слід відзначити, що тоновий склад цих тетрахордів є ідентичним складу гексахорда з дев'ятиступеневої ладової системи (чергування півтонів і полуторатонових інтервалів). Восьмиступеневий звукоряд же утворюється шляхом зчеплення двох хроматичних тетрахордів,

причому наявність загального звуку не є обов'язковою. Сам О. Черепнін підкреслював, що «зчленовуючи хроматичні тетраборди один з одним, ми можемо отримати різноманітні за складом звукоряди» [262]. Подібно до мажоро-мінорних тетрабордів дев'яноступеневого звукоряду, хроматичні тетраборди також можуть бути вертикалізованими й представленими у вигляді акордового комплексу з можливістю використання обернень.

У композиторській творчості О. Черепніна (особливо в творах, пов'язаних із китайською тематикою) широко репрезентовані різноманітні пентатонічні звукоряди, основними особливостями застосування яких є:

- наявність одного тонального центру для різних пентатонових звукорядів, причому як мажорних, так і мінорних;
- можливість регулярного пропуску одного або декількох тонів.

У деяких творах композитора (насамперед *китайських*) саме пентатоніка стає основою вертикальних співзвуч, ще раз підтверджуючи єдність ладогармонічної мови композитора. Відзначимо, що у вигляді акордового комплексу пентатоніка (як і в музичній горизонталі) часто використовується з пропуском одного або ж двох тонів.

Аналізуючи ладогармонічну мову О. Черепніна, слід підкреслити також доволі широке використання ним характерних співзвуч, які отримали у музично-теоретичній концепції композитора назву «*грузинської гармонії*» [262] (див. *Додаток В*, приклад 5). Перший з цих акордів автор визначає як «*грузинський тризвук*» [262]. Даний тризвучний акорд представлений у вигляді квінти із квартою всередині і має доволі жорстке звучання, позбавлене будь-якого ладового забарвлення (завдяки відсутності терцієвого тону). Структура двох інших акордів, які є оберненнями першого, ґрунтується на сполученні квінти з секундою (у першому оберненні) та на тризвучному квартакорді (у другому оберненні).

Зазначимо, що хоча згідно класичному теоретичному музикознавству, акорди, будова яких не ґрунтується на терцієвому принципі не можна називати тризвуками, втім сучасна музична наука трактує ці поняття (як і

загалом поняття акорду, про що вже йшлося вище) значно ширше. Отже, виходячи з цього, ми будемо й далі, за О. Черепніним, називати такі акорди тризвучними, спираючись на кількість звуків в співзвуччі.

Відмітимо також, що в музиці ХХ століття квартові й секундові гармонії можуть бути представлені як різні види одного й того ж акордового комплексу, а також взаємодоповнювати одна одну семантично, тобто виступати різними гранями одного й того ж образу. Яскравими прикладами композиторського використання О. Черепніним зазначеного *грузинського* тризвучного акорду як ладового центру є *Грузинська рапсодія* для віолончелі з оркестром ор. 25, *Грузинська сюїта* для фортепіано з оркестром ор. 57, Концертино ор. 47, а також багато різноманітних мініатюр.

До окремої групи побудови гармонічної мови сам композитор виносить гармонічну систему, де основним критерієм виступає передусім акустичне звучання інтервалів та утворених з них акордових комплексів. У таких системах вирізняється два види побудови гармонічної вертикалі, які Олександр Черепнін визначає як «жорсткоінтервальний» [262] та «м'якоінтервальний» [262]. До жорстких інтервалів митець відносить кварта і секунди (й акорди, утворені через їх взаємодію), а до м'якоінтервальних – терції та сексти. Автор наголошує, що гармонія, що повністю складена з жорстких інтервалів, не може мати більше чотирьох різновисоких звуків. Таким чином, у своїй гармонічній концепції автор використовує акустично-семантичний підхід щодо характеру побудови гармонічної вертикалі.

Зазначимо, що яскравими прикладами використання композитором *жорсткоінтервальної* гармонії виступають зокрема Фортепіанний концерт № 3 ор. 48, Сюїта ор. 87, Симфонічна молитва (*Symphonisches Gebet*) ор. 93, а також деякі інструментальні мініатюри.

Поряд із інноваційною ладогармонічною концепцією, яка базується на ідеї дев'ятиступеневого звукоряду, іншим центром музично-теоретичної системи Олександра Черепніна є його інноваційна **теорія інтерпункту**, яка являє собою теоретичне узагальнення авторської «методології вибудовування

багатоголосної тканини» [260-261]. Будучи впевненим, що сучасне оновлення музичної мови має значною мірою відбуватися у поліфонічному річищі, композитор прийшов до висновків про доцільність широкого практичного використання *інтерпункту* та введення цього поняття до кола музичної термінології. Сам Черепнін у своїй Автобіографії пояснює виникнення поняття *інтерпункту* таким чином: «Термін <...> говорить сам за себе: мається на увазі “punctus inter punctum” (на відміну від відомого поняття “контрапункт”, що відштовхується від принципу “punctus contra punctum”))» [260].

У своєму теоретичному трактаті *Basic Elements of My Musical Language* Олександр Черепнін визначає три основні види *інтерпункту*: вертикальний, горизонтальний та метричний (або *поліритмічний* [260-261]) [262]. Митець розкриває їх сутність також у своїй Автобіографії [260-261].

За висловом самого О. Черепніна, *вертикальний інтерпункт* – це є «інтерпункт у суворому значенні слова» [260] (див. *Додаток В*, приклад 6). Характеризуючи цей мистецький прийом, дослідник Цін Оуян зазначає зокрема, що вертикальний інтерпункт є подібним до «“перехресного ритму”, коли контрапункти з’являються по черзі без накладання» [235, с. 43]. При цьому композитор у своїй творчості використовує «як регулярне, так і нерегулярне чергування контрапунктичних комплексів» [235, с. 43].

Визначаючи сутність *горизонтального інтерпункту*, О. Черепнін зазначає, що він виникає, коли «кожен голос поводитьсь так, ніби він мав власну тактову межу, свої власні межі такту» [260] (див. *Додаток В*, приклад 7). Зазначимо також, що Ніколас Слонімські (*Nicolas Slonimsky*) пояснює сутність горизонтального інтерпункту таким чином: «спарений контрапункт може входити до вільного простору іншого спареного контрапункту за умови, що перший може бути розміщений всередині другого без перекриття» [235, с. 43].

Характеризуючи метричний (поліритмічний) інтерпункт, О. Черепнін підкреслює, що той «виникає в тих випадках, коли кожен із голосів базується

на власному метричному осередку у вигляді індивідуалізованої ритмічної фігури» [260] (див. *Додаток В*, приклад 8). У свою чергу, Гай Вюльнер визначає метричний інтерпункт, а саме поліметричний ритм, як «одночасний яскравий контрастний ритм у різних частинах метричної тканини» [298, с. 70].

Крім того, різні види інтерпункту можуть водночас взаємодіяти в музичній тканині твору. За словами Черепніна, можливими є «поєднання будь-яких двох або навіть усіх трьох типів інтерпункту» [260]. Віллі Райх (*Willi Reich*) наводить у якості таких прикладів зокрема восьмиголосний вертикально-горизонтальний інтерпункт у II частині фортепіанного Квінтету ор. 44 [239, с. 23] та шестиголосний інтерпункт у III частині Симфонії № 1 [239, с. 32].

За визнанням О. Черепніна, саме дев'ятиступеневий звукоряд та методи інтерпункту стали найбільш «відмітними ознаками» [260] його музичної мови. Втім, митець особливо наголошував на тому, що «технічні прийоми, які застосовуються композитором, жодним чином не повинні бути самоціллю: вони повинні бути лише засобом вираження послання» [262].

1.3. Творча діяльність Олександра Черепніна: періодизація та основні етапи

У гігантському списку композиторських здобутків Олександра Черепніна, крім його величезного обсягу, привертає увагу полінаціональність перелічених творів, назви більшості з яких надаються автором англійською, французькою, німецькою мовами. Подібним же розмаїттям відзначається й їхній інтонаційний та стильовий космос, де поряд із використанням елементів композиторського модернізму XX ст. та власної музичної мови автора (дев'ятиступеневий звукоряд, інтерпункт) присутні впливи грузинського, китайського, японського та ін. музичного фольклору, європейської духовної музики, музичного романтизму тощо.

Важливим аспектом вивчення мистецького доробку О. Черепніна є періодизація його творчої діяльності, визначення її провідних етапів та характеристика їх змістовно-стильових особливостей.

Як зазначає амеиканський музикознавець Н. Слонімські, Олександр Черепнін «у пізні роки, аналізуючи власні юнацькі записи, <...> виділяв 10 періодів своєї творчої біографії» [249]. Цими періодами, за власним визначенням композитора, є такі: «1) Інстинктивний період; 2) Як мені це зробити?; 3) Практика гри на фортепіано; 4) Теоретичне дослідження Бетховена; 5) Чарівність дев'ятиступінчастої гами *Sul Generis*; 6) Теорія інтерпункту; 7) Втеча з мишоловки культурної музики у світ природного мистецтва, яким є фольклор; 8) Подорож на Схід; 9) Повернення на Захід; 10) Синтез» [129, с. 27].

Е. А. Аріас, інший відомий біограф О. Черепніна, у визначенні основних змістовних етапів творчого шляху композитора, також спирається на формулювання цих самих десяти пунктів, у яких узагальнив свої мистецькі пошуки сам композитор [129, с. 27].

Розкриваючи зміст цих авторських тез митця, дослідник *Qin Ouyang* підкреслює, що визначення змістовних характеристик творчості композитора ґрунтується в них на хронологічному підході, який допомагає «відстежити діяльність Черепніна як художника-емігранта» [235, с. 39]. Виходячи з цього, він зауважує, що зазначені композитором пункти можуть бути певним чином згруповані за стильовими ознаками. Так, перші три з них пов'язані з його «стилем 1920-х років» [235, с. 39], три наступні – зі стилем початку 1930-х. Стильові зміни, пов'язані з перебуванням Черепніна в Китаї та Японії, віддзеркалені у пунктах 7 і 8. Пункт 9 безпосередньо пов'язаний з періодом творчості митця, що передував початку Другої світової війни. Досягнення остаточного стильового синтезу відбувається у зрілій творчості О. Черепніна вже у роки проживання у США [235, с. 39].

В свою чергу, авторитетним музикологом Гаєм Вюльнером (*Guu Wuellner*), який є учнем і послідовником Олександра Черепніна,

запропоновано дещо іншу (скорочену та узагальнену) версію періодизації його творчої біографії, котра, виходячи із визначених Черепніним десяти основних пунктів творчої біографії, містить такі п'ять етапів: «1) Пошук (1899-1921); 2) 9-ступенева гама та інтерпункт (1921-1934); 3) Народне зцілення [*Folk cure*] (1934-1949); 4) Синтез (1949-1958); 5) 8-ступенева гама (1958-1969)» [129, с. 28].

Втім, у сучасному музикознавстві існують й інші версії періодизації творчої біографії Черепніна, більшість з яких базується на подіях його життєвого шляху, а не на змістовно-стильових пошуках митця.

Для періодизації мистецької діяльності О. Черепніна вважаємо за доцільне відповідно до полікультурної парадигми його творчості застосувати *географічний принцип*, доволі часто використаний у музикознавстві і, можливо, чи не найбільш релевантний у цьому випадку.

Виходячи з цього, зазначаємо 6 основних періодів творчої діяльності О. Черепніна: 1) *ранній* (петербурзький) (1899-1918); 2) *грузинський* (1918-1921); 3) *перший французький* (1921-1934); 4) *китайський* (1934-1937); 5) *другий французький* (1937-1948); 6) *американський* (1948-1977).

Перший період творчого шляху композитора, який тривав до 1918 р., репрезентований передусім творами для фортепіано. Саме тоді були створені перші фортепіанні мініатюри (подальше видання яких по від'їзді родини Черепніних до Парижу, за визнанням самого автора, годувало їх кілька років поспіль), котрі складають значущу частину творчої спадщини митця. У період перебування в Грузії ці численні невеличкі п'єси, виконувані молодим автором, носили загальну назву *Примітиви*. Однак, після того як знаменитий піаніст, професор Паризької консерваторії Ізідор Філіпп, у якого навчався Черепнін, ознайомився з цими мініатюрами і наголосив на їхньому виданні, п'єси були надруковані під різними назвами: багателі, сюїти, етюд тощо. Ці невеличкі різноманітні за настроєм твори, більшість з яких мають невибагливу тричастинну форму, відзначаються безпосередністю, щирістю й свіжістю почуття. Для ранніх творів О. Черепніна характерними є пружна

ритміка, гармонічна сміливість, часом казковість, часом бешкетність і сарказм. Так, музикознавець Ніколас Слонімські відмічає, що одна з цих п'єс, згодом опублікована у фортепіанному альбомі «П'єси без назв» ор. 7, являє собою «зразок досить сміливої на той час бітональної гармонії» [251, с. 17).

Своєрідною творчою кульмінацією цього першого періоду є Романтична сонатина та Перша соната для фортепіано. Як повідомляє Н. Слонімські [251], ці твори були написані юним Олександром в жахливих умовах в стані глибокої депресії. Зокрема, в основу музичної тканини Романтичної сонатини він поклав інтонації панахиди, звучання якої чув з вікон своєї квартири. Вірніше, спочатку то була вже тринадцята за рахунком фортепіанна соната юного композитора, де вперше зазвучала ця тема, «що починається у найнижчих глибинах клавіатури темою <...> заупокійної відправи» [251, с. 18]. Соната, як і інші її попередники, не увійшла до каталогу творів композитора, зате стала основою, з якої народилася Романтична сонатина. Згодом цей тематичний матеріал було використано Черепніним «в якості *cantus firmus* своєї Четвертої симфонії» [251, с. 18]. Фортепіанна соната, що увійшла до списку творів митця як Соната № 1, схожа з його першими мініатюрами й відзначається свіжістю та нестандартністю тонального плану, юнацькою щирістю й підвищеною емоційністю.

Наступний етап творчого шляху композитора (з літа 1918 по літо 1921 рр.) – період перебування у столиці Грузії Тбілісі (тоді Тифліс), куди емігрувала родина Черепніних. Цей період своєї творчості сам О. Черепнін визначає як *інтуїтивний*, маючи на увазі домінанту несвідомого творчого пошуку – на відміну від подальшого посилення раціоналістично-експериментаторської складової у власному мистецькому процесі. Саме в цей час (з 1919 по 1921 рр.) Черепнін розробляє власний композиторський стиль, який називає «своїм *Sturm und Drang*» [235, с. 4].

Упродовж даного періоду митцем було створено чимало фортепіанної музики: Ноктюрн і Танець ор. 8, вісім прелюдій, арабески, Перший концерт,

дев'ять інвенцій; був написаний збірник *Мелодій* для тенору та фортепіано та розпочата скрипкова Соната оп. 14, а також почалася робота над збіркою п'єс *Feuilles libres* (*Розрізнені сторінки*¹), ладогармонічні риси першої з п'єс якої безумовно мають східний відтінок (зокрема, такі асоціації викликає об'єднання різних видів мажору в єдиний ладогармонічний комплекс).

Наслідком тифліських музичних вражень є й *Грузинська рапсодія* для віолончелі та оркестру (1922), у другій частині якої композитор використовує грузинську народну мелодію, застосовуючи для передачі східного колориту теплий, оксамитовий тембр віолончелі. Яскравими є монологічні соло цього інструменту та його звучання в комбінації з ударними. Своєрідним відлунням цього *грузинського (тифліського)* періоду творчості Олександра Черепніна є написаний у 1943 році твір «Дитинство Св. Ніно» (*Enfance de Saint-Nino*, оп. 69)², а також балет «Шота Руставелі» (1946) і створена на його основі *Грузинська сюїта* для фортепіано та оркестру струнних інструментів (1958-1959).

Ключовими особливостями музики О. Черепніна тбіліського періоду є не тільки насичення творів інтонаційними елементами місцевого фольклору (не лише грузинського, а й вірменського та азербайджанського). Саме в цей період починають інтуїтивно вибудовуватися принципи специфічного ладового мислення Черепніна, що у подальшому теоретичному осмисленні сформуються у концепцію дев'ятиступеневого звукоряду, який вже вповні застосовується композитором в *Грузинській рапсодії* та *Токаті* оп. 1, де активно зіставляються мажорний та мінорний терцієві тони тризвука. Сам Черепнін вважав, що витoki цього притаманного йому музичного мовлення слід шукати в грузинській народній музиці, в основі якої лежить характерна кварто-квінтова тоніка (тризвук з квартою замість терцієвого тону). Проте генезу ладовості Черепніна слід, імовірно, вбачати насамперед не лише в

¹ Її назву (*Feuilles libres*) можна перекласти ще й як *Вкладинки*, а отже це мініатюри типу багательей.

² В основу твору покладена історія святої проповідниці, що навірнула Грузію до християнства. Ладовою основою цього твору є тризвук з квартовим тоном.

зовнішніх враженнях, а в особливостях мислення самого митця, яке яскраво заявляє про себе вже в ранніх творах.

Наступною віхою творчого шляху Олександра Черепніна стає його переїзд до Франції, що знаменує початок *першого французького періоду* в житті композитора.

Цей період приніс композиторові репутацію представника так званої *Паризької школи (École de Paris)*³ [154], до якої у 1920-ті роки також входили й інші композитори-емігранти з різних країн Європи: Б. Мартіну (Чехія), М. Михаловичі (Румунія), Т. Харшаньї (Угорщина), О. Тансман (Польща), К. Бек (Швейцарія), кожен з яких мав власне культурне коріння. Композитори – члени *École de Paris* – загалом не мали єдиної музично-естетичної платформи. Скоріше, це композиторське об'єднання давало можливість його членам бути самими собою, виявити свої мистецькі ідеї та вповні розкрити своє обдарування. Членів групи єдали дружні зв'язки (творче спілкування, взаємний обмін творами) та зацікавленість музичною культурою Франції. Втім, діяльність О. Черепніна як репрезентанта *Паризької школи* стимулювала певні сторони його творчої індивідуальності, зокрема потяг до граничної ясності та лаконізму музичного висловлювання, у відношенні форми це стислість форми, тенденція до сюїтності, надання переваги в музичному розвитку контрастним зіставленням, а не тематичній трансформації. Безумовно, значну роль у цьому відігравала й активна творча взаємодія митця з композиторами французької *Шістки*, естетика яких була близькою до художніх пошуків молодого Олександра Черепніна.

Втім, як згодом зазначав О. Черепнін, «вплив Парижа на іноземних композиторів загалом полягав у тому, щоб змусити їх знайти себе і бути самими собою» [237, 2]. Тож «спілкуючись з такими людьми, як Равель, Стравінський, Прокоф'єв, Онеггер, Мійо та Мартіну і слухаючи їхню музику, молодий композитор почав створювати твори ще більш самобутнього характеру, ніж раніше» [237, 2]. Саме у паризький період Черепнін активно

³ Назву *Ecole de Paris* цьому композиторському об'єднанню надав один з французьких журналів.

шукає і знаходить неповторний власний шлях у мистецтві, відкриваючи нові горизонти музичного мислення і музичної мови.

У числі творів О. Черепніна, що стали знаковими в межах зазначеного періоду, слід назвати балет «Фрески Аджанти» (1923) – перший з багатьох творів митця у цьому жанрі. В основу лібрето покладена історія з життєпису Будди – його відречення від світського життя. Балет молодому композиторові замовила знаменита балерина Анна Павлова, яка, подорожуючи різними країнами світу, вже давно мріяла про балет такого роду і тому забезпечила молодого композитора не лише зображеннями індійського храму, де зображена історія життя Будди, а й записами індійської народної музики. Прем'єра «Фресок Аджанти» відбулася у вересні 1923 р. в Лондонському Ковент-Гардені (балетмейстер І. Хлюстін, художник-декоратор О. Аллегрі). Цікаво, що, попри індійську тематику, музика балету частково побудована на грузинських інтонаціях.

Початок 1925 року ознаменувався для О. Черепніна блискучою перемогою у престижному конкурсі на кращий композиторський твір, оголошеному знаменитим нотним видавництвом *Schott's Sohne* у м. Майнц. На цей конкурс композитором був поданий *Камерний концерт (Concerto da Camera)* для флейти, скрипки та фортепіано, який справив величезне враження на авторитетне журі та був відзначений вищою нагородою – премією Шотта (*Schott Prize*). У листі, надісланому О. Черепніну з нагоди цього керівництвом видавництва 21 березня 1925 р., зазначалося: «Той факт, що зі 103 творів, представлених на конкурс, було обрано Ваше та удостоєне нагороди, говорить про цінність Вашого твору більше, ніж будь-яка критика. <...> у шляхетній і широкій манері Вашого музикування ми відчули справжнє натхнення і <...> ми пишаємося можливістю представити Ваш твір у нашому каталозі» [187, с. 115]. Зазначимо, що за результатами цього конкурсу видавництво *Schott's Sohne* одразу зацікавилось також інвенціями Олександра Черепніна.

Незабаром Камерний концерт О. Черепніна був з великим успіхом виконаний під керівництвом диригента Г. Шерхена на ушлякованому Донауешінгенському фестивалі (*Donaueschinger Musiktage*), що проводиться у м. Донауешінген (Німеччина), – найстарішому в Європі та світі фестивалі нової сучасної музики, програма якого складається «майже виключно зі світових прем'єр» [152]. Зауважимо, що серед фундаторів цього найпрестижнішого фестивалю, заснованого у 1921 р., були такі знамениті музиканти, як композитор і диригент Рихард Штраус (*Richard Strauss*, 1864-1949), піаніст, композитор, диригент та музикознавець Ферруччо Бузоні (*Ferruccio Busoni*, 1866-1924), диригент Артур Нікіш (*Artúr Nikisch*, 1855-1922) та ін. У період 1920-х років у концертних програмах фестивалю відбулися прем'єри творів значної кількості найвидатніших сучасних композиторів-новаторів, серед яких – Пауль Хіндеміт, Арнольд Шенберг, Альбан Берг, Антон Веберн, Алоїс Хаба, Ернст Кшенек, Ігор Стравінський, Бела Барток, Даріус Мійо, Богуслав Мартіну, Альфредо Казелла, Курт Вайль, Ганс Ейслер, Олександр Черепнін та багато інших [152].

Зазначимо, що після донауешінгенської прем'єри Камерний концерт О. Черепніна одразу увійшов до європейського концертного репертуару та викликав хвилю захоплених відгуків у пресі. Зокрема, у рецензії на цей твір, опублікованій виданням *Hannoverscher Kurier*, проголошувалося: «Олександр Черепнін є музикантом європейського масштабу. <...> Його ім'я назвуть поруч із іменами Стравінського та Хіндеміта» [187, с. 116].

Найглибшу характеристику Камерного концерту в контексті історичного спрямування європейської музики ХХ ст. надав у статті, написаній під впливом донауешінгенської прем'єри твору, колишній вчитель О. Черепніна музикознавець В. Беляєв. У цій статті, що є першою спробою музикознавчого осягнення даного твору і загалом творчої особистості його автора, визначаються основоположні особливості композиторського стилю митця: «1) Свіжість та безпосередність <...>. 3) Зв'язок музичної мови з новою європейською традицією, за допомогою якої вирішувалися технічні та

формальні проблеми. 4) Особистісні особливості, що відрізняють О. Черепніна від інших композиторів: менша залученість до масштабної форми або використання найпростіших форм – перевага нового “примітивного” стилю. <...> 6) Рідкісна здатність бути одночасно і сучасним, і тональним композитором. <...> 8) Чудовий і неповторний талант, допитливий новаторський дух, <...> артистична безстрашність, витончена, витончена музичність» [235, с. 21-22].

У свою чергу, Олександр Черепнін дуже високо оцінив зазначену публікацію. Багато років потому він писав її автору: «Твоя стаття про мене <...> є прямо-таки провиденційною: ти вгадав <...> те, що й досі мало хто зрозумів, – і те, в чому я й сам не усвідомлював, а лише поступово навчуся розуміти. Ти мене пустив зі “стапеля” <...>, – і те, як і куди я качуся, передбачив і пророкував!» [187, с. 117].

Згадані мистецькі події сприяли значному зростанню європейської популярності композитора, хоча незвичність його ладового та поліфонічного мислення, як усе нове, не завжди сприймалися музичною критикою позитивно. Композиторській репутації Олександра Черепніна додала екстравагантності також його Перша симфонія тривалістю приблизно 25 хвилин (!), у другій частині якої автор використовує виключно ударні інструменти – феномен, безпрецедентний в історії музики!, – а також особливі прийоми гри по струнах дrevком смичка. Крім цього, у творі послідовно застосовуються 9-ступеневий звукоряд та щільно пов’язаний із ним особливий авторський поліфонічний метод *інтерпункту*, створений Олександром Черепніним.

1926 року Олександр Черепнін одружується на американці Луїзін Уїкс та переїжджає до Нью-Йорку. Упродовж декількох років (з 1926 до 1933) він розподіляє час свого життя між Європою та США. Втім, основним центром його композиторської та виконавської діяльності залишається Париж).

Загалом перший *французький* період творчої біографії митця (1920-ті – початок 30-тих років) характеризується такими рисами його

композиторського стилю, як щирість, безпосередність і навіть спонтанність висловлювання, пружна ритміка, оригінальність ладогармонічної організації, лаконічність форми.

Початок наступного – *китайського* (далекосхідного) – періоду творчості О. Черепніна логічно датувати 1934 роком – часом його від'їзду до Китаю, де він мешкав до 1937 р., вивчаючи китайську культуру та активно впливаючи на теперішнє і майбутнє китайського музичного мистецтва. У цей період важливими інтонаційними джерелами творчості Черепніна стають китайський та японський національний фольклор.

Втім, вищезазначений вплив митця на подальший розвиток китайської музики є величезним і незрівняним. Композитором зроблено надзвичайно багато для становлення професійного музичного мистецтва Китаю – сприяння укріпленню національної самосвідомості й стильової самобутності його кращих представників, а відтак – створення певного імунітету проти потужного європейського впливу.

Китайсько-японський період творчості Черепніна продукував цілий ряд творів з відповідним інтонаційним та образно-тематичним забарвленням. Коло цих п'єс складають *Етюди для фортепіано на основі пентатонічного звукоряду* (ор. 51, 1934-1935), згруповані у дві сюїти та цикл «Китайські багателі»; *П'ять концертних етюдів у китайському стилі (Chinese)* (ор. 52, 1934-1936; одна з найяскравіших п'єс цього циклу «Присвята Китаю» стала невід'ємною складовою концертного репертуару Черепніна-піаніста), а також надзвичайно популярні *Технічні вправи на основі пентатоніки*, ор. 53 (1934-1936) тощо.

Знаменитий цикл *П'ять концертних етюдів у китайському стилі* для фортепіано ор. 52 належить до кола найкращих і найвідоміших у всьому світі творів Олександра Черепніна та є однією з визитівок його творчості. Цикл складається з п'яти різнохарактерних п'єс: № 1 – *Shadow Play* («Гра тіней»), № 2 – *The Guqin* («Гуцінь» (у багатьох перекладах – *Лютня*)), № 3 – *Homage to China* («Присвята Китаю»), № 4 – *Punch and Judy* («Панч та Джуді»), № 5 –

Chant («Пісня»). Найяскравішою та найушлявленішою з п'єс цього циклу є «Присвята Китаю», що є справжнім музичним освідченням у коханні яка набула значення одного з музичних символів як творчості композитора, так і китайського мистецтва. Цикл *П'ять концертних етюдів у китайському стилі* для фортепіано упродовж вже майже дев'яноста років є невід'ємною складовою концертного репертуару величезної кількості музикантів-виконавців у всьому світі.

Китайський період отримав найпотужніший резонанс у подальшій життєтворчості митця. У 1945 р. Черепніним були написані *Сім пісень на вірші китайських поетів* для сопрано або тенора у супроводі фортепіано, ор. 71 з власноруч зробленим перекладом англійською мовою. Китайська класична поезія виступає своєрідною програмою до кожної з частин Концерту-фантазії № 4 для фортепіано з оркестром (ор. 78, 1947). У створеному в 1948 р. балеті «Жінка та її тінь» (*La Femme et son ombre*, ор. 79) за сценарієм П. Клоделя використаний японський музичний матеріал. У 1952 році композитором на китайський текст була створена двоактна опера «Німфа та селянин». Нарешті, в 1962 році вийшов цикл *Seven Chinese Folksongs* (ор. 95) для баса та фортепіано, що складався з семи народних китайських пісень, які О. Черепнін в середині 1950-х років написав на прохання китайського співака Хі Квейші.

У 1937 році О. Черепнін повертається до Європи. *Другий французький період* його життя та творчої діяльності включає в себе час з 1937 по 1948 роки, який приніс митцю багато як особистісного щастя (в 1938 р. композитор одружується з талановитою китайською піаністкою Лі Сяньмін), так і тяжкі випробування. Друга світова війна застає подружжя Черепніних у Парижі, де вони опиняються в умовах німецької окупації. В ці страшні часи композитор був змушений писати музику переважно заради виживання. Проте після війни, що «фактично зупинила його музичну діяльність» [114], до митця знов повертається творче натхнення, яке призводить до появи значної кількості нових яскравих творів.

Перші післявоєнні роки в Парижі позначені новим яскравим сплеском композиторської творчості Олександра Черепніна. Так, у цей час він створює кантати *Pan Kéou* (1945) та *Nativity Play* («Різдвяна вистава») op. 74 (1945); балети «Продавець метеликів» (1945), «Пікнік на траві» (1945-46), «Шота Руставелі» (у співпраці з А. Онеггером та Т. Харшаньї, 1946), «Жінка та її тінь» (op. 79, 1948), Концерт для фортепіано з оркестром № 4 (*Fantasy*), op. 78 (1947); *Сюїту для віолончелі соло* (op. 76, 1946),

З 1948 року розпочинається останній – американський – період творчої діяльності Олександра Черепніна, пов'язаний з його переїздом до США. У Сполучених Штатах він спочатку упродовж 15 років викладає композицію в Університеті Де Поля в Чикаго, де виховує цілу когорту талановитих музикантів.

Сам композитор називав період своєї творчої діяльності, починаючи з 1950 р., періодом *синтезу*, узагальнення усіх попередніх напрямів мистецьких пошуків. За висловом Філіпа Реймі, композиторські зусилля О. Черепніна у цей період були спрямовані на «консолідацію та розвиток всіх попередніх елементів його стилю» [237]. Свою творчу діяльність цього часу митець характеризував таким чином: «Я шукав чистого творіння, більш широкі форми, ритмічний розвиток і вільне застосування всього, що я здобув і пережив» [237]. Музична мова композитора цього часу органічно поєднує ознаки західної та східної музичної традиції, широкий мелодизм із лапідарністю висловлювання, тональні (у тому числі – з опорою на пентатонічні лади) та атональні елементи, використання власного дев'ятиступеневого звукоряду та інтерпункту, складні політональні акорди та кластери, драматичні контрасти тощо. Ф. Реймі зокрема характеризує її стильову атрибуцію як «вражаюче збалансований неоромантизм» [237].

Саме вищезазначений процес синтезу уможливив появу упродовж цього цього останнього періоду композиторської діяльності Олександра Черепніна багатьох його шедеврів, найбільш вражаючих творів. Серед них слід назвати насамперед Симфонії № 2 op. 77 (1946-51), № 3 op. 83 (1951) та

№ 4 op. 91 (1957), а також Симфонічну молитву (*Symphonisches Gebet*) op. 93 (1959) з її «приголомшливою кульмінацією *alleluia*» [237].

У 1950-ті роки з'являються такі значущі твори Черепніна, як камерна опера «Німфа та селянин» (*The Nymph and the Farmer*, op. 72 (1952), балети «Безодня» (op. 87a, 1949) та «Пагорб привидів» (1953); «Загублена флейта» (*The Lost Flute*), op. 89 (1954) для оповідача та оркестру; *Дивертисмент* для оркестру (1957), а також чудові цикли фортепіанних мініатюр – *Дванадцять прелюдій для фортепіано* (1953) та *Вісім п'єс для фортепіано* (1955).

Серед інших творів 50-х років слід зазначити зокрема *Rondo* для 2-х фортепіано, op. 87b (1952), а також фортепіанні твори музично-педагогічної спрямованості для дітей та аматорів-початківців – *Piano Pieces for Beginners* (1954-57) та чотириручний цикл *Знайомство з фортепіано (12 дуєтів для початківців і викладача-піаніста, 1958)*. Зауважимо, що до створення фортепіанних п'єс для дітей Черепнін звертається також у наступні десятиліття, прикладом чого є зокрема *Дві п'єси для дітей (Індіанська стежка та Святкування, 1976)*.

Композиторська спадщина Черепніна 1960-х років, яка також, у свою чергу, позначена авторською ідеєю загального синтезу, містить такі видатні твори митця, як Концерти для фортепіано з оркестром № 5, op. 96 (1963) та № 6, op. 99, (1965), кантата *Vom Spaß und Ernst (Про речі легкі та серйозні)* op. 98 (1964), вокальний цикл *Сім китайських народних пісень* для баса та фортепіано, op. 95 (1962, китайською мовою), *Серенада* для струнних інструментів op. 97 (1964), *Потрійне Концертино (Triple Concertino)* для скрипки, віолончелі, фортепіано з оркестром op. 47 (1965) тощо.

У творчості 1960-1970-х років композитор приділяє значну увагу жанрам духовної музики, репрезентованій такими фундаментальними творами, як *Messa a cappella* op. 102 (1961), *6 Liturgical Chants (6 літургійних піснеспівів)* для мішаного хору *a cappella* op. 103 (1967), в яких він майже уперше звертається до створення музики для мішаного хору *a cappella*, а також *Baptist Cantata (Хрещенська кантата, 1972)*.

Важливе місце у творчості Черепніна у ці роки посідає також музика для органу, клавесину та віолі да гамба, зокрема у барокових жанрах, що знаходить втілення у творах: *Processional and Recessional* (Процесійне та рецесійне) для органу (1962, Сюїта для клавесину (op. 100, 1966), *Sonata Da Chiesa* для віолі да гамба та органу op. 101 (1966).

Однією з суттєвих мистецьких тенденцій творчої діяльності О. Черепніна пізнього періоду становить особливий інтерес загалом до *непривілейованих* [263] (за виразом самого композитора) інструментів. Яскравим свідченням цього є опублікована О. Черепніним у 1962 р. стаття з полемічною назвою «Дайте пограти непривілейованим інструментам!» [263], в якій він підкреслює, що сучасний композитор має не обмежуватися лише сферою традиційних академічних музичних інструментів (фортепіано, скрипки, віолончелі, класичних камерних ансамблів, симфонічного оркестру), а повинен поряд з цим створювати концертний репертуар для безлічі інших інструментів. Черепнін наголошує на необхідності створення високоякісних творів зокрема «для туби, акордеону, арфи, для ансамблю духових та ударних інструментів, для квартету саксофонів, марімби, ударних, і для молодого покоління композиторів є справою честі дати можливість новим віртуозам грати хорошу музику» [263]. Він також активно привертає увагу митців до тих неймовірних можливостей, котрі надає сучасному композиторові використання новітніх технічних засобів, пов'язаних насамперед із електронікою, електронною музикою.

Втіленням цих ідей О. Черепніна є поява у мистецькому доробку композитора 1950-1970-х років багатьох творів для таких *непривілейованих* інструментів – гармоніки, арфи, акордеону, литавр тощо. Серед них – Концерт для гармоніки з оркестром op. 86 (1953), Сонатина для литавр та оркестру (op. 58, 1954), *Партита* (1961), *Tsigane* (Цигани) (1966) та *Інвенція* (1967) для акордеона, *Чотири діатонічних капріса для арфи або кельтської арфи* (op. 4, 1973), Квінтет для мідних духових інструментів (*Brass quintet*)

op. 105 (1970), Квінтет для дерев'яних духових інструментів (*Woodwind quintet*) op. 107 (1976) та ін.

Висновки до розділу 1

1. У розділі 1 охарактеризовано загалом стан вивченості життєтворчості й мистецького спадку Олександра Черепніна в світовому науковому дискурсі.

Творча особистість та мистецька спадщина Олександра Черепніна все більше привертають до себе увагу музикознавців Європи, Азії (насамперед Китаю), США. У світовій музикології постійно з'являється багато досліджень, у тому числі дисертаційних, які розкривають різноманітні аспекти мистецької діяльності та композиторської творчості О. Черепніна.

Проблематиці, пов'язаній з творчою постаттю та мистецькою діяльністю композитора, присвячено у світовому культурному просторі значну кількість наукових публікацій. Основними типами таких праць є: 1) біографії та мемуари; 2) музично-теоретичні розвідки аналітичного характеру; 3) інформаційно-довідкові матеріали; 4) інтерв'ю та публікації в періодичній пресі. Охарактеризовано засадничі наукові праці у цій проблемній царині.

Визначено, що в наш час відбувається активне формування *черепнінознавства* як окремого напрямку сучасної музичної науки.

2. Масштабна творча індивідуальність Олександра Черепніна знайшла яскраве втілення не лише у його практичній мистецькій діяльності, а й у створенні ним власної теоретичної концепції структурної організації музики, в якій було втілено новітні принципи його музичного мислення й музичної мови, реалізовані у більшості творів композитора.

Центральне місце в музично-теоретичній системі Черепніна посідають його оригінальна ладогармонічна концепція та метод *інтерпункту*. В основу ладогармонічної концепції музичної мови композитора покладено дев'ятиступеневий звукоряд, який розглядається ним як універсальний. Цей звукоряд отримав у музикознавстві назву *гами Черепніна*.

Загалом музично-теоретична концепція Олександра Черепніна є вагомим внеском композитора у формування нових принципів музичного мислення XX століття.

3. У розділі надано загальну характеристику творчої діяльності Олександра Черепніна в контексті головних етапів його життєвого шляху та тісно пов'язаних з ними відповідних музичних подій і вражень.

Важливим аспектом вивчення мистецького доробку О. Черепніна є періодизація його творчої діяльності, визначення її провідних етапів та характеристика їх змістовно-стильових особливостей.

Висвітлено існуючі дослідницькі підходи до визначення творчої біографії композитора. Здійснено періодизацію мистецької діяльності О. Черепніна на основі застосування географічного принципу відповідно до полікультурної парадигми творчості митця. Визначено та охарактеризовано основні періоди творчої біографії композитора, пов'язані з його життям та мистецькою діяльністю у різних країнах Європи (Грузії, Франції тощо), Азії (Китай, Японія) та США.

Окреслено основні жанрові та стильові вектори музичного доробку композитора. Визначено та охарактеризовано змістовно-стильові й мовні трансформації композиторської творчості митця упродовж різних етапів його творчого шляху.

Підкреслено, що осмислюючи особливості національного музичного мистецтва різних країн та віддзеркалюючи їх у своїй творчості в контексті модерних тенденцій часу, Олександр Черепнін активно сприяв взаємозбагаченню та синтезу культур Сходу та Заходу.

РОЗДІЛ 2

ОСНОВНІ НАПРЯМИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА

2.1. Композиторська спадщина Олександра Черепніна: загальна характеристика та жанрова типологія

Величезний композиторський доробок Олександра Черепніна містить понад 200 творів й охоплює практично всі основні жанри академічної музики – оперу, балет, симфонію, сонату, сонатину, інструментальний концерт, струнний квартет, сюїту, дивертисмент, рапсодію, інструментальну мініатюру (зокрема, багателі, ноктюрн, прелюдії, етюди, скерцо, романс), вокальний цикл, кантату, месу, тощо. Мистецька спадщина композитора включає музику для різноманітних виконавських складів: для симфонічного та камерного оркестру, для різних солюючих інструментів з оркестром та без нього, численні фортепіанні твори, камерно-ансамблеві твори (у тому числі – струнні квартети та тріо, фортепіанний квінтет, твори для скрипки та фортепіано, твори для віолончелі та фортепіано, тріо та квартет для флейт, тріо для 3-х труб або кларнетів), твори для духових інструментів (флейти, труби, кларнету, альт-саксофону, фаготу, туби, тромбону тощо), твори для ударних інструментів, вокально-хорові та вокальні твори, тощо.

Оперна творчість О. Черепніна репрезентована чотирма творами.

Перша одноактна опера композитора «Оль-Оль» (*Ol-Ol*, op. 35, 1930) написана за знаменитою драмою Леоніда Андрєєва «Дні нашого життя». Перший варіант (1924–25 рр.) був створений у 3 картинах, втім остаточною є більш масштабна версія твору, представлена в 5 картинах (1930). Існують версії цієї опери німецькою, французькою та англійською мовами. За прем'єрою, яка з великим успіхом відбулася в 1928 р. у Веймарі, розпочалася триумфальна хода «Оль-Оль» Європи (оперні театри Лейпцига, Дрездена, Штутгарта, Праги, Белграда тощо) та Америки (Нью-Йорк). У схвальних

рецензіях у пресі підкреслювалося, що опера (яку зокрема порівнювали з «Богемою» Пуччіні) знайшла «повне розуміння, натхненний відгук і фанатичне визнання» [187], особливо у молоді.

Друга опера Черепніна – «Весілля Зобеїди» (*Die Hochzeit der Sobeide*, ор. 45, у 3 картинах, 1928-30) – створена за драмою одного з «найважливіших представників віденського модернізму» [179], видатного австрійського поета та драматурга Хуго фон Гофмансталя (1874-1929). Лібретто (німецькою мовою) було написано самим композитором.

Наступною оперою композитора є «Одруження» (*Die Heirat*, у двох картинах, німецькою мовою, 1934-35), створене за комедією Миколи Гоголя. Перу О. Черепніна належить музика другої картини та повна оркестровка усього твору.

Остання опера Черепніна «Німфа та селянин» (*The Nymph and the Farmer*, ор. 72, у двох картинах, французькою мовою, 1952) створена на лібрето Сяо Ю за мотивами стародавньої китайської легенди. В цьому романтичному творі, сюжет якого нагадує андерсенівську «Русалоньку», є лише три дійові особи: Німфа (сопрано), Селянин (тенор) та Оповідач. Музика опери базується на переоркестрованому матеріалі кантати *Ran Kéou*, написаної композитором у Парижі в 1945 р. й поставленої у Grand Opera під назвою *Китайський двійник* [150]. Сценічна прем'єра опери з великим успіхом відбулася у 1952 р. Слід зокрема зазначити, що концертна версія цього твору нещодавно (у жовтні 2022 р.) була блискуче виконана у межах фестивалю «Подорож на Схід», що відбувся у Lincoln Center (США) [280].

Жанр **балету** представлений у доробку композитора п'ятнадцятьма творами. Більшість з них з великим успіхом виконувалися на сценах багатьох театрів Європи.

Першим зразком цього жанру в творчості композитора став одноактний балет «Тренування» (*Training*) (ор. 37 № 3b, 1922) написаний за сценарієм Жоржа Ісарлов (*Georges Isarlov*), хореографія Хеді Пфундмайр (*Hedy Pfundmayr*). Музику цього твору було включено автором до циклу Три п'єси

для камерного оркестру оп. 37 в якості № 3 [150]. До цього примикає також «Тренування» (*Training*, оп. 37/3с), музика якого у скороченому вигляді використана композитором у фортепіанній обробці «Для тренування з боксу» [150] (*Pour un Entrainement de Boxe*, оп. 37/3с, 1930).

Одним з найвідоміших творів О. Черепніна у даному жанрі є балет «Фрески Аджанти» (*Ajanta's Frescoes*, оп. 32, у чотирьох картинах, 1923), сюжет якого ґрунтується на основі оповідань про Будду. Цей твір був написаний композитором спеціально для знаменитої балерини Анни Павлової за її власною ідеєю. Прем'єра балету відбулася в 1923 р. у знаменитому лондонському театрі Ковент-Гарден.

Слід підкреслити, що створення балету «Фрески Аджанти», стало одним з найперших втілень у творчості Черепніна провідної для нього «ідеї інтеграції східних та західних музичних концепцій» [237], яка, за висловом самого композитора [237], пронизує цей твір.

Одноактний балет «Мандрівний студент, який вигнав диявола» [150] (*Der Fahrend Schüler mit dem Teufelbannen*, оп. 54, 1937) був створений за відомим твором знаменитого німецького поета-мейстерзінгера Ганса Закса (1494-1576).

Балет «Трепак» (*Trepak*, оп. 55, у трьох картинах, 1937-1938) був написаний у Нью-Йорку за малюнками відомого театрального художника С. Судейкіна (Serge Sudeikin). Твір має своєрідний для балетного жанру виконавський склад, що включає сопрано, мішаний хор та оркестр. Балет «Сорочинський ярмарок» (*La Foire de Sorotchinski*, 1940), написаний на основі однойменної опери М. Мусоргського (в обробці Миколи Черепніна), являє собою її своєрідну хореографічну версію. Партитура цього твору збереглася лише у рукописі. У 1940-41 роки в Парижі композитором був написаний балет *La Legende de Razine* у трьох картинах.

На початку 1940-х рр. О. Черепнін створює також невеличкі балети «Діоніс» (*Dionys*, 1940, у двох картинах, рукопис) та «Атлантида» (*Atlantide*, з французьким текстом, 1943, у одній картині, рукопис не зберігся). Музичний

матеріал цих творів композитор пізніше використав у своїй Симфонії № 3 (музика першої та другої картин балету *Dionys* увійшла до першої та четвертої частин Симфонії, а музика *Atlantide* – до її другої частини) [150]. У 1945 р. О. Черепнін пише балет «Продавець метеликів» (*Le Vendeur des papillons*, рукопис), музичний матеріал якого склав третю частину цієї Симфонії [150].

У той же період у Парижі композитор створює балет «Пікнік на траві» (*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1945-46) на матеріалі музики Йозефа Ланнера. Цей твір був поставлений за хореографією Ролана Петі.

Чотириактний балет «Шота Руставелі» (*Chota Rostaveli*, 1946) був написаний у співавторстві трьома композиторами – Артуром Онеггером (перша та четверта дії), Олександром Черепніним (друга дія) та Тібором Харшанї (*Tibor Harsányi*)⁴ (третя дія). Прем'єра балету відбулася у тому ж 1946 році в Монте-Карло (хореографія Сержа Лифаря) [150]. Музичний матеріал другої дії балету був використаний О. Черепніним у *Балетній сюїті* для 2-х фортепіано та ударних (*Suite de Ballet*, op. posth., 1946) та в оркестровій сюїті *Georgiana* (op. 92, 1956-57) [150].

Одноактний балет «Жінка та її тінь» (*La Femme et son ombre*, op. 79, 1948) написаний за однойменною драмою Поля Клоделя (поставлений за хореографією Жанін Шарра). Музичний матеріал балету був використаний автором у оркестровій Японській сюїті (*Japanese Suite*, op. 79a, 1948) [150].

Балет «Бездня» (*Le Gouffre*, op. 87a, 1949) створений композитором за оповіданням Леоніда Андрєєва. Семеро дійових осіб твору репрезентовані трьома танцівницями та чотирьма танцівниками. Балет було видано відомим видавництвом Peters. Музичний матеріал трьох картин балету задіяний композитором у Сюїті для оркестру op. 87 (*Suite d'orchestre*, 1953) [150].

Останнім балетом О. Черепніна став «Пагорб привидів» (*La Colline des phantômes*, 1953) написаний за оповіданням Тран Ван Тунга (*Tran Van Tung*) [150].

⁴ Тібор Харшанї (Tibor Harsányi, 1898-1954) – французький композитор угорського походження, який разом із Олександром Черепніним, Богуславом Мартіну та ін. входив до так званої Паризької школи (École de Paris) [274; 154].

Одними з наймасштабніших і найвідоміших сфер композиторського спадку Олександра Черепніна є його **фортепіанна та симфонічна творчість, а також інструментальні концерти (насамперед для фортепіано з оркестром).**

Оркестровий доробок О. Черепніна включає в себе твори, написані для симфонічного, камерного і струнного оркестрів.

Центральне місце серед них посідають чотири **симфонії** композитора: Симфонія № 1 ор. 42 (1927); Симфонія № 2 ор. 77 (1946-51); Симфонія № 3 ор. 83 (1951), створена на основі музики з балетів *Dionys*, *Atlantide* та *Продавець метеликів*; та Симфонія № 4 ор. 91 (1957).

Значну роль у оркестровому спадку О. Черепніна відіграє також **жанр сюїти**. Доробок композитора включає п'ять оркестрових сюїт. Більшість з них створені митцем на музичному матеріалі його балетів (певним винятком є *Народна сюїта* для малого оркестру, 1941). Так, Сюїта *Festmusik* (Святкова музика) ор. 45а (1930) написана на матеріалі увертюри та балету з опери «Весілля Зобеїди»; *Japanese Suite* (Японська сюїта) ор. 79а (1948), створена на основі музики з балету «Жінка та її тінь». Сюїта для оркестру ор. 87 (1953) також переважно побудована на музичному матеріалі з балету «Безодня» (*Le Gouffre*), який складає перші три частини циклу. Музика балету «Шота Руставелі» полягає в основі *Грузинської сюїти* для оркестру (*Georgiana*) ор. 92, над якою композитор працював з 1946 до 1958–59 років.

До оркестрових творів сюїтного жанру певною мірою примикають Дивертисмент (*Divertimento*) ор. 90 (1955-57), а також цикл *Три п'єси для камерного оркестру* (*3 Stücke für Kammerorchester*) ор. 37 (1921-25), який складається з трьох частин: 1) *Увертюра*; 2) *Mystère* (Таємниця), що являє собою концертний твір для солюючої віолончелі з оркестром, та 3) *Pour un entrainement de boxe* (Для тренування з боксу) – п'єса, написана на матеріалі балету «Тренування» [150]. Жанр увертюри репрезентований також *Романтичною увертюрою* ор. 67 (1942). Наближеною за жанровими ознаками до сюїт та дивертисменту є й *Серенада для струнних* ор. 97 (1964).

Важлива роль у оркестровій творчості Олександра Черепніна належить також **творам духовного спрямування**: *Magna Mater* op. 41 (1926-27); *Evocation (Enfance de Saint Nino)* (Дитинство святої Ніно) (op. 69, 1944); *Symphonisches Gebet* (Симфонічна молитва) op. 93 (1959); а також *Musica Sacra* для струнного оркестру (op. 36a, 1973), що являє собою авторську транскрипцію Струнного квартету № 1 (1922) [150].

Magna Mater (у перекладі з латини – *Велика мати*) є першим суто оркестровим твором Черепніна. Назва твору пов'язана з стародавнім язичницьким культом богині Кібели, яку називали Великою матір'ю богів [221]. Тож певною мірою можна вважати, що Олександр Черепнін цим твором віддав свою данину неофольклористичному напрямку музичного мистецтва початку ХХ ст., який був започаткований у творчості І. Стравінського та Б. Бартока та якому було притаманним фокусування саме на образах язичницької «варварської» архаїки. Характеризуючи музику *Magna Mater* Черепніна, німецький музикознавець Хорст Шольц (*Horst Scholz*) зазначає: «Це блискучий культовий ритуал у звучанні, яке починається з прозорості дерев'яних духових, схожої на камерну музику, набуває емоційного заряду та щільності від повного оркестру, стає дедалі гострішим і сильнішим у експресії, динаміці та темпі, наближаючись до неминучої кульмінації, що нарешті веде до знайдення чистої ударності – екстатичного, бурхливого танцю, що характеризував римський культ Великої матері» [245, с. 5]. Хорст Шольц особливо підкреслює велику майстерність авторської оркестровки цього твору та її історичну відповідність: «Вибір інструментів на початку та наприкінці твору <...> видається програмно натхненним, оскільки винайдення язичкових інструментів і барабанів приписують Великій Матері. Цей оргіастичний вир Черепнін поклав на музику майстерно, з великою формальною та технічною прозорістю» [245, с. 5]. Твір *Magna Mater* присвячений автором німецькому композитору, диригенту, скрипалю та музичному педагогу Гансу Адольфу Вінтеру (*Hans*

Adolf Winter [171], 1892-1981), який з 1924 по 1942 рр. був головним диригентом мюнхенської телерадіокомпанії *Bayerischer Rundfunk* [171].

Характерною ознакою пізньої творчості Олександра Черепніна стає зокрема відчуття духовної спорідненості мистецтва та релігії. За слушним ствердженням Х. Шольца, митець поступово «усе більше почав сприймати свою композиторську роботу як своєрідну місію – як він сам зауважив, “служити суспільству мистецтвом означає керувати суспільством, так само як священик керує своєю громадою”» [160, с. 6].

Одним з найяскравіших прикладів звернення композитора до елементів християнської літургії є *Symphonisches Gebet* (Симфонічна молитва) ор. 93, створена ним у 1959 р. на замовлення Панамериканського музичного фестивалю в Чикаго [245, с. 5].

Із оркестровою складовою доробку композитора щільно пов'язані його **концертні твори для солістів з оркестром**.

Чільне місце серед них посідають **інструментальні концерти** для солюючих інструментів з оркестром. Цей жанр репрезентований у творчості О. Черепніна багатьма творами. Найвідомішими й значущими з них є насамперед **шість Концертів для фортепіано з оркестром** (*Концерт для фортепіано з оркестром № 1*, ор. 12, 1919-1920; *Концерт для фортепіано з оркестром № 2*, ор. 26, 1923; *Концерт для фортепіано з оркестром № 3*, ор. 48, 1931-1932; *Концерт для фортепіано з оркестром № 4 (Fantasy)*, ор. 78, 1947; *Концерт для фортепіано з оркестром № 5*, ор. 96, 1963, та *Концерт для фортепіано з оркестром № 6*, ор. 99, 1965).

Величезне світове визнання отримав також *Камерний концерт (Concerto da Camera)* для флейти, скрипки та камерного оркестру ор. 33, 1924, відзначений премією Шотта (Schott Prize, 1925), про яку вже йшлося у попередньому підрозділі.

Жанр інструментального концерту представлений у творчості митця також *Концертом для гармоніки та оркестру* оп. 86 (1953) та *Концертино для скрипки, віолончелі, фортепіано та струнного оркестру* оп. 47 (1930-31)⁵

До числа концертних творів для солюючого інструменту з оркестром належать також: 1) цикл *Bagatelles* для фортепіано з оркестром оп. 5 (1958)⁶ та *Грузинська сюїта (Suite Georgienne)* для фортепіано та струнних оп. 57 (1938), наближені за своїм інструментальним складом до фортепіанних концертів; 2) *Романс* для скрипки та малого оркестру (1922), 3) *Грузинська раркодія (Rhapsody georgienne, op. 25, 1922)*, 4) «*Таємниця*» (*Mystère, op. 37/2, 1925*) для віолончелі та оркестру⁷; 5) *Training (Тренування)* для гобоя та фагота з камерним оркестром⁸ та 6) *Сонатина* для литавр та оркестру⁹ (оп. 58, 1954) [150].

Поряд з цим О. Черепніним створено також низку творів для голосу або читця з оркестром, які за своєю комунікативно-рольовою специфікою є близькими до інструментальних концертів та концертних п'єс з оркестром.

До цієї жанрової категорії належать 1) *вокально-оркестрові твори* та 2) *оркестрові (або вокально-оркестрові) твори за участю читця*.

Вокально-оркестрову сферу у доробку композитора представлено чотирма кантатами: 1) «*Різдвяна вистава*» (*Nativity Play*) оп. 74 (1945); 2) *Vom Spaß und Ernst (Про речі легкі та серйозні;)* оп. 98 (1964), 3) *Vivre d'amour (Живи любов'ю, 1942)*, 4) *Хрещенська кантата (Baptist Cantata, 1972)* [150]. Ці твори пов'язані переважно зі сферою християнської духовності, яка розкривається в них у різних ракурсах.

Кантата *Різдвяна вистава (Nativity Play)* оп. 74 (текст англійською, французькою та німецькою мовами) написана для солістів (двох сопрано,

⁵ Цей твір також існує у інших авторських версіях: 1) для дванадцяти солюючих струнних інструментів (4 скрипки, 2 альти, 2 альти да гамба, 2 віолончелі, контрабас) та фортепіано (1930); 2) для кларнета, фагота, фортепіано та струнних (1944). Створена у 1965 р. остаточна версія твору (для скрипки, віолончелі, фортепіано та оркестру) відома як *Потрійне Концертино* [150].

⁶ Існує також авторська версія цього циклу для фортепіано та струнного оркестру (1960) [150].

⁷ В оркестровій версії входить до циклу Три п'єси для камерного оркестру [150].

⁸ В оркестровій версії входить до циклу Три п'єси для камерного оркестру.

⁹ Авторська транскрипція Сонатини для литавр і фортепіано (1939).

тенора та баса), хору, струнного оркестру та ударних. *Народнописенна* кантата *Vom Spaß und Ernst* (Про речі легкі та серйозні) ор. 98 для контральто або баса та струнного оркестру створена на німецький текст Роберта Маршера¹⁰ (1964) [150].

Лірична кантата *Vivre d'amour* (Живи любов'ю) для солістів, хору та оркестру просякнута світлими почуттями християнської любові. Текст кантати (англійською та французькою мовами) заснований на висловлюваннях кармелітської черниці Терези де Лізьє (1873-1897, уроджена Марія Франсуаза-Тереза Мартен), яка є надзвичайно шанованою під ім'ям *Свята Тереза Дитяти Ісуса та Святого Луку* (*St. Therese de l'Infant Jesus et de la Sainte Face*) [273]. Свята Тереза Дитятко Ісусу вважається однією з найпопулярніших святих в історії римо-католицької церкви й, за ствердженням Папи Пія Х, «найбільшою святою сучасності» [273]. Автобіографічні духовні мемуари Терези «Історія однієї душі» (*Histoire d'une âme*), видані після її смерті, набули величезного поширення та визнання [273]. Олександр Черепнін, який був дуже захоплений постаттю святої Терези Дитяти Ісуса, присвятив їй цілу низку своїх творів.

Хрещенська кантата (*Baptist Cantata*) для дитячого хору, сольного голосу, блокфлейти, флейти, струнних, органу, написана на слова Ірене Фогель Зульцер (*Irene Vogel Sulzer*) [150], за своїм узагальненим духовним сенсом спрямована на релігійне єднання усіх християн різних конфесій.

Оркестрова музика за участю читця включає такі твори, як: 1) *Les Douze* (Дванадцять) для оповідача та малого оркестру, ор. 73 (1945); 2) «Загублена флейта» (*The Lost Flute*), ор. 89 (1954) для оповідача та оркестру; а також 3) музика до радіоп'єси Дугласа Клавердона «Історія про Івана Дурня» (*The Story of Ivan The Fool*) для оповідача, солістів, хору, оркестру та електронного звуку (1968). Цей яскравий твір, у якому композитор зокрема уперше звертається до використання можливостей електронної музики, був удостоєний Італійської премії (*Italia Prize*) [150].

¹⁰ Англійський варіант тексту написаний Джозефом Мачлісом.

Інструментальна музика Олександра Черепніна містить твори для найрізноманітніших інструментальних складів (у тому числі для клавесину, для віолі да гамба та органу, для арфи або кельтської арфи, для фортепіано та ударних, для литавр, для ансамблю ударних, тощо).

Широко репрезентовані у доробку О. Черепніна **ансамблеві жанри** – **дуети, тріо, кuartети, квінтети** для різних інструментальних складів. Слід зазначити, що переважна кількість ансамблевих творів була створена композитором у першій половині його життя.

Так, майже усі **твори для скрипки та фортепіано** були написані упродовж 20-х років ХХ ст. До них належать *Арабески (Arabesque)* op. 11/5 (1920-21), *Соната* для скрипки та фортепіано op. 14 (1921-22), *Романс (Romance)* для скрипки та фортепіано (1922), *Елегія (Elegy)* для скрипки та фортепіано op. 43 (1929) [150]. Останнім твором О. Черепніна, написаним для скрипки та фортепіано, є *Mouvement Perpetuel (Вічний рух)* op. 70 (1944) [150].

Твори для віолончелі та фортепіано також створені здебільшого у ранній період творчості композитора. Серед них: *Ода (Ode)* для віолончелі та фортепіано (1919), *Три сонати для віолончелі та фортепіано (Соната № 1 для віолончелі та фортепіано op. 29, 1924; Соната № 2 для віолончелі та фортепіано op. 30/1, 1924; Соната № 3 для віолончелі та фортепіано op. 30/2, 1919-26), 12 Прелюдій для добре темперованої віолончелі (12 Preludes pour Violoncelle Bien Tempéré)* для віолончелі та фортепіано op. 38 (акцентована алюзія на *Добре темперований клавір* Й. С. Баха) (1925-26) [150]. У ті ж самі роки О. Черепніним були створені ще два твори для віолончелі та фортепіано – *Грузинська рапсодія (Rhapsodie Georgienne)* op. 25 для віолончелі та фортепіано (1922) та *Mystère (Таємниця)* op. 37/2 для віолончелі та фортепіано (1925), – які є авторськими версіями цих самих творів для віолончелі та оркестру. Також композиторський доробок митця у жанровій сфері дуету віолончелі з фортепіано містить *Спортивну сонатину (Sonatine Sportive)* op. 63 (1939), що є авторською транскрипцією того ж твору для

альт-саксофона або фагота, а також *Пісні та танці (Songs and Dances)* op. 84 для віолончелі та фортепіано (1953) [150].

Жанрова сфера **камерних ансамблів для струнних інструментів** репрезентована виключно творами раннього періоду творчості О. Черепніна. Вона містить 2 струнних квартета: *Струнний квартет № 1 Love offering of St. Theresa (Любовне приношення св. Терези)*¹¹ op. 36 (1922) та *Струнний квартет № 2* op. 40 (1926); *Дует для скрипки та віолончелі* op. 49 (1932) та *Канон для струнного тріо (Canon for String Trio)*¹² op. posth. (1923-24) [150].

Перу Олександра Черепніна належать також **камерно-ансамблевих твори** для інших камерно-інструментальних складів.

Серед них – низка **дуетних** творів: *Соната* для кларнета та фортепіано, op. posth. (1939); *Спортивна сонатина (Sonatine sportive)* для альт-саксофона або фагота op. 63, 1939), *Sonata Da Chiesa* для віолончелі та гамби та органу op. 101 (1966); *Дует для скрипки та віолончелі* op. 49 (1932); *Study (Етюд)* для флейти та фортепіано, posth. (1927); *Andante* для туби або басового тромбону та фортепіано op. 64 (1939); *Марш* для 3-х труб in Bb op. 62 (1939); *Прелюд (Prelude)* для 2-х флейт op. 24/3 posth. (1971); *Дует для 2-х флейт* op. 108, posth., 1977) [150].

Композитором створено **п'ять тріо**, з них: 2 фортепіанних тріо (*Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано* op. 34, 1925; *Концертне тріо (Trio concertante)* для скрипки, віолончелі та фортепіано¹³ op. 47, 1960); *Тріо для флейти, скрипки та віолончелі* (1960); *Тріо для 3-х флейт* op. 59 (1939) та *Тріо для 3-х труб або кларнетів* op. 61 (1939) [150]. **Квартетний жанр**, окрім згаданих вище струнних творів, представлений у творчості композитора також *Квартетом для чотирьох флейт* op. 60 (1939). Жанр **квінтету** репрезентований трьома творами, серед яких: *Фортепіанний квінтет (Quintet for Piano & Strings)* op. 44 (1927); *Квінтет* для мідних духових

¹¹ Авторською оркестровою транскрипцією музики цього квартету є MUSICA SACRA для струнного оркестру op. 36a (1973) [150].

¹² Музика цього твору використана автором у Сонаті для віолончелі та фортепіано № 2, op. 30/1 [150].

¹³ Цей твір є авторською обробкою написаного у 1930 р. Концертино для скрипки, віолончелі, фортепіано та струнних [150].

інструментів, ор. 105, 1970; та *Квінтет* для дерев'яних духових, ор. 107 (1976) [150]. До камерно-ансамблевої сфери належить також *Valse Orientale* (*Східний вальс*), написаний для фортепіано, флейти, ксилофону та струнних інструментів (1943).

Фортепіанні твори посідають загалом основоположне місце у творчості О. Черепніна. Видатний піаніст-віртуоз, він із раннього дитинства звик творити за фортепіано та для цього інструменту, саме за його допомогою висловлюючи свої думки та почуття. Значну кількість фортепіанних творів композитора було написано ним насамперед для власного концертного виконання.

Слід зазначити, що однією із загальних тенденцій творчості О. Черепніна є тяжіння до мініатюри. Попри наявність у доробку митця доволі значного числа творів крупної форми, склад його музичного мислення – це передусім склад мислення композитора-мініатюриста. Характерною рисою музики О. Черепніна є надзвичайний лаконізм висловлювання. Численні його твори відзначає їх дивовижно мала тривалість. Ці особливості композиторського мислення митця повною мірою втілені у його фортепіанній творчості.

Масштабний корпус фортепіанних творів О. Черепніна містить значну кількість багатоманітних різножанрових творів. Серед них: 2 *сонати* (Соната № 1 ор. 22, 1918-1919; Соната № 2 ор. 94, 1951), «Романтична сонатина» (*Sonatine romantique*), ор. 4, 1918); 2 *токати* (*Toccata* № 1 ор. 1, 1921); *Toccata* № 2 ор. 20, 1922); 4 цикли *прелюдій* (8 прелюдій ор. 9, 1919-20; Чотири ностальгічні прелюдії ор. 23, 1922; 4 прелюдії ор. 24, 1922-23; 12 прелюдій ор. 85, 1952-53); *етюди* (Концертний етюд (*Étude de Concert*), 1920; 10 етюдів, ор. 18, 1915-20; 6 *Études de Travail* (6 *практичних етюдів*) ор. 21, 1922-23; *Étude du Piano sur la Gamme Pentatonique* (Етюди для фортепіано на пентатонічній гамі) ор. 51, 1934-35; 5 концертних етюдів ор. 52, 1934-1936; 7 етюдів ор. 56, 1938; також *Technical Exercises on the 5 Note Scale* (*Технічні вправи на 5-тиступеневій гамі*) ор. 53, 1934-36); *сюїти* (*Маленька сюїта*

(*Petite Suite*), op. 6, 1918-19; дві сюїти за пентатонічним ладом: *Première Suite* (Перша сюїта) та *Deuxième Suite* (Друга сюїта), що увійшли до op. 51, 1934), *багателі* (*Sunny Day (Forgotten Bagatelle)* (Сонячний день (Забута багатель) op. posth. (1915); *Bagatelles* (10 pieces) op. 5 (1912–18)); *арабески* (*Arabesques* op. 11, 1920-21), *новелети* (2 *Novelettes* op. 19, 1921-22); *балади* (*Ballade*, 1917), *скерцо* (*Scherzo*, op. 3, 1917), велика кількість різноманітних циклів фортепіанних мініатюр, а також окремих п'єс, зокрема танцювальних (*Dance* №1, op. 2/2, 1919; *Dance* №2, op. 8/2, 1919; *Tanz*, op. posth., 1928; *Полька*, 1944, тощо) [150].

Серед **фортепіанних циклів** О. Черепніна слід назвати: *12 Episodes* (12 епізодів) – ранні п'єси, відомі під жартівливою авторською назвою *Fleas* (Блішки), (1912-20); 8 *Pièces Sans Titres* (8 п'єс без назви), op. 7 (1915-17); 9 інвенцій (op. 13, 1920-21), *Slavic Transcriptions* (Словянські транскрипції) op. 27 (1924); 4 *романси* op. 31 (1924); цикл з 13 п'єс під назвою *Histoire de la Petite Thérèse de L'Enfant Jesus* (Історія маленької Терези Дитяти Ісуса) op. 36b; цикл з 12 п'єс *Pour Petits et Grands* (Для маленьких та великих) op. 65 (1940); *Пісні без слів* (*Songs without words*) op. 82 (1949-53), який містить 5 п'єс: № 1 *Elegy* (Елегія), № 2 *Rondel* (Рондель), № 3 *Enigma* (Еніґма), № 4 *The Juggler* (Жонглер), № 5 *Hymn to Our Lady* (Гімн Богоматері); цикл 8 п'єс для фортепіано (№1 *Meditation*, № 2 *Intermezzo*, № 3 *Reverie* (Мрія), № 4 *Impromptu*, № 5 *Invocation* (Інвокація), № 6 *The Chase* (Погоня), № 7 *Etude*, № 8 *Burlesque*) op. 88 (1954-55); а також *Piano Pieces for Beginners* (Фортепіанні п'єси для початківців) (1954-57) та *Дві п'єси для дітей* (*Two pieces for children*: №1 *Indian Trail* (Індіанська стежка), №2 *Celebration* (Святкування), 1976) [150].

Композиторський доробок О. Черепніна включає й велику кількість інших фортепіанних п'єс, зокрема: *Feuilles libres* (Розрізнені сторінки), op. 10 (1920); *Canzona* (op. 28, 1924); *Pour la Paix en Orient* (За мир на Сході), 1926; *Voeux* (Бажання), op. 39b (1926); *Message* (Послання) op. 39, (1926); *Chant et Refrain* (Заспів та приспів), op. 66 (1941); *Badinage* (Жартування), 1941; LE

Monde en Vitrine (Світ у вітрині), оп. 75 (1946); *La Quatrième* (Четверта Республіка) (1948-49); *Expressions* (Вираження) оп. 81 (1951); *Pastoral* (1955); *Ascension* (Вознесіння, 1969) [150] тощо.

Окрім вищезгаданих сольних творів для одного фортепіано у 2 руки, фортепіанна спадщина композитора містить також низку **дуетних творів для фортепіано у 4 руки та для 2-х фортепіано**. Серед них: *Rondo* для 2-х фортепіано, оп. 87b (1952); *Exploring The Piano* (Знайомство з фортепіано) із авторською ремаркою: *12 Duets for Beginner and Teacher-Pianist* (12 дуетів для початківців і викладача-піаніста), 1958); *Балетна сюїта* (*Suite De Ballet*) для 2-х фортепіано¹⁴, оп. posth. (1946); *Грузинська сюїта* (*Suite Georgienne*) оп. 57 (1938), яка існує у двох авторських версіях: для 1 фортепіано в 4 руки та для 2-х фортепіано [150]. Олександром Черепніним також було створено авторські перекладення для 2-х фортепіано трьох його фортепіанних концертів: *Концерту № 1* оп. 12 (1919-20); *Концерту № 2* оп. 26 (1923) та *Концерту № 3* оп. 48 (1931-32).

Нагадаємо, що до сфери фортепіанної музики композитора належать і 6 концертів для фортепіано з оркестром (№ 1, оп. 12, 1919-1920; № 2, оп. 26, 1923; № 3, оп. 48, 1931-1932; № 4 (*Fantasy*), оп. 78, 1947; № 5, оп. 96, 1963; № 6, оп. 99, 1965), які є одними з найбільш популярних його творів.

Серед творів О. Черепніна **для інших інструментів соло** зазначимо, зокрема, *Сюїту для клавесину* (оп. 100, 1966), *Сюїту для віолончелі соло* (оп. 76, 1946), *Processional and Recessional* (Процесійне та рецесійне) для органа (1962); *4 Caprices Diatoniques for Harp or Celtic Harp* (4 діатонічних каприси для арфи або кельтської арфи, 1973); *Сонатину для литавр* оп. 58 (1939); твори для акордеона – *Партита* (1961), «*Tsigane*» (Цигани) (1966) та *Інвенція* (1967) [150], тощо.

У композиторському доробку О. Черепніна репрезентовані також **вокальні та вокально-хорові жанри** музики. До вокально-хорової сфери належать зокрема такі твори, як *Messa a cappella* оп. 102 (1961), 6 *Liturgical*

¹⁴ Сюїта є авторським перекладенням музики з балету «Шота Руставелі».

Chants (6 літургійних піснеспівів) для мішаного хору *a cappella* op. 103 (1967) [150], тощо. Вокальна музика композитора представлена переважно творами камерно-вокальних жанрів, написаними для голосу та фортепіано. Серед них: *A Contented Man* (Задоволена людина) для басу та фортепіано (1918); 6 *Mélodies* для сопрано або тенору та фортепіано, op. 15 (1921); 8 *Mélodies* для сопрано або тенору та фортепіано, op. 16 (1918–22); *Haltes* (Зупинки) для сопрано або тенору та фортепіано, op. 17 (1918–22); *Studie*¹⁵ для сопрано або тенору та фортепіано, op. posth. (1927); 2 *Melodies* для сопрано або тенору та фортепіано (на слова *Tran Van Tung*), op. 68 (1946); 2 *Songs* для сопрано або тенору та фортепіано (на слова *Margaret Tuck*, 1945); *L'Écolier Paresseux* (Ледачий школяр) для голосу та фортепіано (1947); *J'Avais Mal...* (Я захворів...) для голосу та фортепіано (1947); *Ein kleines Lied* (Маленька пісня) для сопрано або тенору та фортепіано (німецькою мовою, на слова *Marie von Ebner-Eschenbach*) (1970) [150]. Зазначимо, що одним з найвідоміших вокальних творів О. Черепніна є вокальний цикл *7 Songs on Chinese Poems* (7 пісень на китайські вірші) для сопрано або тенору та фортепіано, op. 71 (1945). Китайські образи та інтонації пронизують також вокальний цикл *7 Chinese Folksongs* (7 китайських народних пісень) для баса або інших голосів та фортепіано, op. 95 (1962, китайською мовою).

Слід також додати, що жанрова панорама композиторської творчості Олександра Черепніна доповнюється його **музикою для театру та кіно**. Композитором було створено музику до театральних вистав за трагедіями *Король Лір* В. Шекспіра (1950), *Криваве весілля* Ф. Гарсія Лорки (1951), а також до п'єси *Фенелон* (*Fenelon*) (1951), присвяченої життєтворчості видатного французького теолога, філософа, письменника, педагога, релігійного та політичного діяча XVII – початку XVIII ст. Франсуа Фенелона (*François de Salignac de La Mothe-Fénelon*) (1651- 1715), автора ушлявленого просвітницького дидактичного роману *Пригоди Телемаха* (*Les Aventures de Télémaque*), який став знаковою книгою для усієї європейської культури

¹⁵ Цей твір спочатку мав назву *Вокаліз-Етюд* (*Vocalise-Étude*).

XVIII – початку XX ст. Черепніним також було написано музику до низки кінофільмів та TV, а саме до творів: *The Unknown India* (Невідома Індія, 1936), *Swan Lake* (Лебедине озеро, 1948), *The Cadets' Ball* (Кадетський бал, 1948), *Crisis in Suez* (Криза у Суєці, 1961), *Catch The Graf Spee* (Сніймати графа Шнеє, 1962), *Retreat from Arnheim* (Відступ з Арнхайма, 1962) та *Attack on Singapore* (Напад на Сінгапур, 1963) [150].

2.2. Концертно-виконавська діяльність Олександра Черепніна

Надзвичайно важливою іманентною складовою мистецької діяльності Олександра Черепніна є його багаторічна концертно-виконавська діяльність, глибинне власне розуміння сутності якої видатний музикант розкриває у своїй *Автобіографії*: «Я не можу відокремити себе від музики. Через неї я спілкуюся з людьми, а концертний майданчик – це для мене ніби церква, тобто те місце, де я можу служити своїй релігії, музиці, й виконувати свою місію щодо людей» [260].

Масштабна та значуща концертна діяльність Олександра Черепніна пов'язана насамперед зі сферою фортепіанного виконавства. Композитор чудово володів інструментом і паралельно з написанням музики упродовж десятиріч регулярно виступав як концертуючий піаніст (найчастіше це були авторські вечори, де О. Черепнін виконував власні фортепіанні твори).

Фортепіано завжди значило для митця невимовно багато. Віртуозно володіючи цим інструментом, він упродовж усього свого життя постійно і з величезним успіхом концертував як блискучий піаніст в Європі, Азії та Америці, гастролуючи по різних країнах світу – у Франції, Великій Британії, Німеччині, Голландії, Швейцарії, Греції, Югославії, Криті, Монако, Грузії, США, Індії, Єгипті, Палестині, Китаї, Японії, Філіппінах тощо. Характеризуючи у *Автобіографії* цю невід'ємну сферу свого творчого життя, О. Черепнін зазначав: «На концертній естраді я завжди почувався як удома, тут я був щасливий. У мене ніколи не було страху сцени. Навпаки: естрада

мене вабила. Щоразу, коли я грав на публіці, я отримував справжню насолоду. Так було завжди – з ранніх років і до сьогодні, коли мені вже 65!» [261, с. 13].

З раннього дитинства саме фортепіано становило для Олександра Черепніна основне джерело його творчих пошуків – як композиторських, так і виконавських. Саме цей інструмент завжди був для нього вирішальним *індикатором якості* як у процесі творчого пошуку, так і на стадії фінального програвання-прослуховування твору. (Характерна деталь: описуючи в листах до рідних і друзів певні побутові деталі, він зазвичай обов'язково повідомляв, рояль якої фірми знаходився в його розпорядженні під час того чи іншого місцеперебування).

Як зазначає дослідник творчості О. Черепніна Луо Єу-Хуей (*Luo Yeou-Huey*), перший публічний виступ юного піаніста відбувся, коли хлопчикові було 11 років [210, с. 3]. Майже інтуїтивно оволодівши нотною абеткою за допомогою матері, хлопець у різні періоди навчався фортепіанній грі під керівництвом різних педагогів.

Психологічний портрет юного Черепніна-піаніста цікавий своєю яскраво вираженою полярністю: з одного боку, хлопчик буквально рвався на сцену, публічні виступи були йому необхідні, як повітря; з іншого – виявляв у своїх музичних проявах надзвичайну (іноді надмірну) сором'язливість. Так, за визнанням самого композитора, він ніколи не насмілювався доторкатися до рояля в присутності батька, щоб не турбувати його [261, с. 13] (Віллі Райх, наводячи цей спогад композитора, аргументує його інакше. На його думку, причиною цього було те, що М. Черепнін, будучи видатним митцем і на власному досвіді відчувши усю відповідальність, постійну нервову напругу та труднощі кар'єри музиканта, спочатку не бажав її своєму синові, який це відчував [239, с. 5]).

Ніколас Слонімські (*Nicolas Slonimsky*) у своєму есе до 70-річчя Олександра Черепніна, наводить таку історію, спираючись на юнацькі щоденники митця. Юний музикант, імпровізуючи на сімейному фортепіано з

метою написання історичної опери, «для імітації звуку великого дзвону, потрібного йому <...>, використовував шмат заліза, кидаючи його об підлогу з жахливим брязкотом» [250, с. 17]. Ці звучання занепокоїли їхнього сусіда, який мешкав поверхом нижче. Той надіслав Черепніну записку з проханням: «згляньтеся над хворою старою людиною. Я спокійно перенесу Ваші фортепіанні вправляння, але тільки не Ваші імпровізації» [250, с. 17]. Багато років потому сам Олександр Черепнін, згадуючи цю напівкомічну історію в одному з інтерв'ю, наданому ним редактору *Music Journal* Гаю Фріману (*Guy Freeman*), зазначав: «Навіть тепер я не можу доторкнутися до фортепіано, щоб перевірити, як звучить власний твір, доки не переконаюсь в тому, що мене ніхто не чує» [283, с. 21].

Втім жодна сила не могла спинити гарячого бажання юного музиканта виступати на концертній естраді. Його мотивація щодо концертування була частково стимульована бажанням об'єктивно оцінити себе і незмінно супроводжувалася ще напів-усвідомлюваною високою вимогливістю до себе як артиста. У своїй *Автобіографії* Олександр Черепнін підкреслював: «років до п'ятнадцяти-шістнадцяти я після кожного свого виступу повертався додому засмучений і лягав спати в сльозах. Що це було? Реакція на щойно пережите збудження чи почуття власної неповноцінності? А може, і те й інше? Я не можу сказати» [261, с. 13].

Характеризуючи роль піаністичної діяльності в творчій біографії Олександра Черепніна, Віллі Райх особливо наголошує на тому, що «не komponування музики, а саме гра на фортепіано мала поворотне значення в житті юного композитора» [239, с. 11].

Як зазначає О. Черепнін у *Автобіографії*, він не зміг отримати систематичної музичної освіти аж до вступу у дев'ятнадцятирічному віці до консерваторії через вимогу його батька щодо попереднього завершення ним повної загальної освіти: «до тієї пори моє навчання музиці зводилось до досить нерегулярних занять фортепіано. Спочатку зі мною займалась мати,

потім цю справу почергово було доручено кільком літнім дамам, після чого моєю вчителькою стала Леокадія Кашперова» [261, с. 13].

Знана піаністка і відома педагогиня, Леокадія Кашперова (1872-1940) закінчила консерваторію одразу як піаністка (за класом А. Рубінштейна) та як композиторка. Л. Кашперова багато концертувала у різних країнах Європи як піаністка-солістка та ансамблістка (зокрема, разом з такими видатними музикантами, як Л. Ауер, О. Вержбилович, Р. Ондржичек та ін.), виступала на «Вечорах сучасної музики», тощо. У 1907 році вона здійснила концертні гастролі в Берліні та двічі у Лондоні [195]. Її концертна діяльність отримала свого часу широке визнання та викликала відчутний резонанс у музичній критиці та публіцистиці. Зазначимо, що серед учнів фортепіанного класу Л. Кашперової як педагогині було чимало відомих музикантів, найзнаменитішим з яких є, безумовно, композитор Ігор Стравінський.

Дипломною роботою молодой композиторки стала увертюра, якою сама авторка продиригувала на випускному екзамені. Композиторська спадщина Л. Кашперової включає чимало творів, серед них – Симфонія h-moll op. 4 (1905), Фортепіанний концерт a-moll op. 2 (1900), сольні фортепіанні твори (сюїта «Серед природи», «Вечір і ніч» тощо), камерна музика (дві Сонати для фортепіано та віолончелі op. 1, Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано a-moll), хорові твори (Вечірній і Нічний хори a cappella, кантата «Орвасі»), вокальні твори (12 романсів для сопрано та фортепіано, Балада для низького голосу та фортепіано «Орел і змія», вокальний цикл «Дитячі оповідання у піснях» на власні тексти) тощо. Її твори, які належать до романтичного напрямку в музичному мистецтві, отримали свого часу широке суспільне визнання. Так, зокрема, лондонська *Times* у 1907 р. (під час концертних гастролей артистки) зазначала, що «музика *mademoiselle Kашперової* демонструє рішучий талант, дуже привабливий своєю мелодійністю, грацією та відповідністю настрою» [195].

Втім, історична доля талановитої музикантки склалася несприятливо для неї через буремні політичні обставини тієї доби. Останній концерт піаністки,

присвячений творчості Л. ван Бетховена, відбувся у 1920 р. З тих часів ім'я Леокадії Кашперової майже ціле століття було забутим – до того часу, як англійський дослідник Грем Гріффітс (*Graham Griffiths*), працюючи у 2002 р. в Оксфордському університеті над докторською дисертацією, не зацікавився активно її постаттю та не присвятив себе відродженню її творчої спадщини. У 2018 р. на Бі-Бі-Сі уперше прозвучала Симфонія Кашперової h-moll. Ця симфонія згодом була опублікована Boosey & Hawkes [196] – провідним світовим видавництвом, що спеціалізується на класичній музиці. У 2022 р. до 150-річчя з дня народження Леокадії Кашперової в Європі було проведено цілу низку мистецьких заходів. Так, зокрема, видавництво Boosey & Hawkes підготувало «п'ять коротких документальних відеофільмів про дослідження та відродження її музики Гремом Гріффітсом» [196]. BBC Radio вшанувало ювілей Леокадії Кашперової тим, що мисткиня була представлена у грудні 2022 року як композитор тижня, упродовж якого на BBC постійно транслювалися її твори [195-196]. А у 2023 р. до заходів з нагоди 150-річчя Кашперової долучилося видавництво Кембриджського університету, яке в рамках серії «Кембриджські елементи: жінки в музиці» [196] видало присвячену видатній композиторці книгу Грема Гріффітса [196], в якій уперше репрезентовано її детальну біографію, а також надано перший англійський переклад її мемуарів [196].

Відродження творчої постаті Леокадії Кашперової призвело до суттєвої активізації інтересу європейських та світових музикантів-виконавців до її композиторської спадщини. Лише протягом останніх декількох років Симфонія Кашперової звучала у виконанні таких відомих мистецьких колективів, як Концертний оркестр BBC (диригент Джейн Гловер, березень 2018 р.), симфонічний оркестр Магдебурзького Театру (Theater Magdeburg, прем'єра у Німеччині, диригент Анна Скрилева, вересень 2019 р.), Бремерхафенський Філармонічний оркестр (Philharmonisches Orchester Bremerhaven, диригент Марк Німанн, жовтень 2021 р.), Нью-Йоркський репертуарний оркестр (прем'єра в США, диригент Девід Лейбовіц, квітень

2022 р.), Лондонський Оркестр міста (The Orchestra of the City, диригент Кріс Гопкінс, лютий 2024 р., Оквільський симфонічний оркестр (The Oakville Symphony, прем'єра в Канаді, диригент Лоренцо Гуггенхайм, квітень 2024 р.), симфонічний оркестр Мюнхенського університету музики та театру (Hochschulsymphonieorchester München, диригент Маркус Бош, квітень 2024 р.) [195], тощо.

Згадуючи про свої заняття з Леокадією Кашперовою, Олександр Черепнін відмічав: «Вона любила казати, що я забігаю наперед і що все, що вона може для мене зробити, – це по можливості стримувати мій “біг”, аби я “не зламав собі ніг”, біжучи надто швидко» [261, с. 13]. Виходячи зі спогадів митця, у неї були всі підстави для таких зауважень, оскільки юний Черепнін, відчуючи в собі силу артистичного обдарування, активно виявляв творчу ініціативу й прагнув до концертування на публіці: «Я й справді забігав уперед: не вдовольняючись п'єсами, що їх вона мені задавала, я з власної волі – і з власного вибору – розучував класичні й сучасні твори та навіть наважувався грати їх на публіці без відома педагога та батьків» [261, с. 13].

У юнацькі роки О. Черепнін також чимало музикував разом із видатним композитором, класиком вірменської музики Олександром Спендіаровим (1871-1928), у будинку якого родина Черепніних часто гостювала у період з 1910 по 1917 рр. (зокрема грав у чотири руки зі Спендіаровим його фортепіанні дуети). Юний Черепнін щоліта публічно виконував твори Спендіарова (не тільки в оригіналі, а й у власному перекладі) [187, с. 22], а також часто грав твори свого батька, Миколи Черепніна. Таким чином, до Консерваторії Олександр Черепнін вступив, вже маючи за плечима доволі серйозний досвід фортепіанного виконавства.

Влітку 1918 року О. Черепнін з батьками через політичні події емігрує до столиці Грузії Тбілісі (тоді Тифлісу), де продовжує вимушено перервану музичну освіту, одразу вступивши до консерваторії за класом фортепіано професорки Тамари Тер-Степанової, учениці знаменитого німецького піаніста, композитора та педагога П. Пабста (*Christian Georg Paul Pabst*,

1854-1897). Протягом трирічного перебування в Грузії Олександр Черепнін надзвичайно активно займається концертною діяльністю як піаніст та диригент, виступаючи у Тбілісі, а також гастролуючи Грузією та Вірменією. Зокрема, він сам підкреслює цей факт у своєму листуванні: «Здається, у 1920 році я отримав запрошення стати музичним редактором газети “Боротьба”, але на той час був занадто зайнятий концертуванням» [187, с. 37].

Вже у роки життя у Грузії Олександр Черепнін переконливо проявляє себе як блискучий піаніст-віртуоз, чия виконавська манера відзначається експресією, пристрасністю та яскравістю. Молодий музикант має вже на той час великий концертний репертуар, причому не лише сольний фортепіанний, а й камерно-ансамблевий, котрий зокрема включав у себе сонати для скрипки та фортепіано Л. Бетховена, Е. Гріга, К. Сен-Санса, які Черепнін виконував у дуеті зі скрипалькою Іолантою Мірімановою) [187].

У ці роки він також починає вводити до програм своїх концертів власні твори і виступати як композитор-піаніст. Дедалі частіше Олександр Черепнін проводить концерти, що складаються повністю з його авторської програми – виконання власних композиторських творів, що на той час з'являлися у великій кількості й писалися легко та спонтанно.

Одним з таких заходів був, зокрема, авторський концерт Олександра Черепніна, що відбувся у Тбілісі 22 травня 1919 року, в якому у власному виконанні композитора прозвучала ціла низка його фортепіанних творів. До програми концерту увійшли: Соната № 12 c-moll, сюїта для фортепіано (Хода. Ноктюрн. Інтермецо. Синя муха. Колискова. Скерцо. Університетська балада), *Примітиви* (21 п'єса) та Соната № 9 E-dur [187, с. 58]. Публіка та критика були у захваті від яскравої творчої особистості молодого митця. У рецензії на цей концерт підкреслювалося: «У нього бурхливий юнацький темперамент, буйство весняне, у мрійливій ліриці він не затримується, а невтримно прагне до пафосу, до якоїсь киплячої повені почуттів, до дієвого драматизму, на який багата його 9-я соната. Таким же є і його піанізм» [187, с. 58]. Подібні характеристики властиві й іншим відгукам у пресі. Так, у

рецензії на концерт О. Черепніна, який відбувся через півтора року після згаданого, критик захоплено підкреслював: «Це якийсь гігантський надмір творчості, що характеризує обличчя Олександра Черепніна. Таким самим є і його піанізм – величезний, титанічний за своєю суттю: могутня цілина, буйна тайга» [187, с. 58].

Для Олександра Черепніна як композитора-піаніста постійною концертною естрадою у Тбілісі слугували зокрема регулярні збори «Цеху поетів», що діяв у Грузії протягом 1918-1921 рр. та до якого входили поети самих різних напрямів, насамперед акмеїсти та футуристи. Після читання поетами віршів молодий композитор-піаніст Черепнін виконував там свої твори [187, с. 44]. Так, наприклад, у місцевій газеті «Кавказьке слово» від 12 травня 1919 р. анонсувалася «Урочиста лекція під музичний супровід <...> (Весняне свято футуризму та нові вірші). За роялем О. Черепнін» [187, с. 44]. У пресі з'явилися й рецензії на виступи самого О. Черепніна зі схвальною характеристикою виконавської манери талановитого піаніста, який, за висловом критика, добирав музичний супровід до виступу поета «витончено, делікатно та виразно» [187, с. 44].

У тифліський період Олександр Черепнін активно співпрацює також із талановитою акторкою Єлизаветою Жихаревою, яка створила в столиці Грузії власний театр, ставши його режисеркою та зігравши водночас чимало яскравих ролей. Функції оркестру в цьому театрі виконувала фісгармонія, на якій і грав Черепнін, забезпечуючи таким чином музичний супровід до вистав, а також акомпануючи Є. Жихаревій під час декламування віршів. Свій супровід О. Черепнін зазвичай імпровізував [187, с. 43].

Зауважимо також, що вже тоді, у Тбілісі, Олександр та Микола Черепніни починають виступати разом у межах одного концерту, де Черепнін-молодший виступає найчастіше як композитор-піаніст та диригент.

Прямуючи до Європи, родина Черепніних влітку 1921 року на деякий час зупинилася в Константинополі. З приводу цієї події там був влаштований концерт, програма якого складалася з творів Миколи та Олександра

Черепніних. О. Черепнін виконав низку власних фортепіанних творів, а *Adagio* і кuartет М. Черепніна прозвучали у виконанні оркестру під керівництвом Ф. Гартмана. У місцевій пресі за 4 липня 1921 року була надрукована рецензія, в якій зокрема зазначалося: «Олександр Черепнін вражає своєю яскраво вираженою індивідуальністю. Багатство гармоній, ритму поєднується з винятковою безпосередністю творчості, яка завжди зворушує слухача, не полишає його байдужим і врешті підкорює силою таланту» [187, 68].

На початку серпня 1921 року, отримавши французькі візи, Черепніни прямують до Марселя. З цього часу розпочинається перший французький період життя музиканта, що тривав до 1934 р.

Прибувши в 1921 році у Францію, О. Черепнін, з метою завершити освіту, вступає до Паризької консерваторії, де вивчає композицію і контрапункт, а також удосконалює свою майстерність як піаніст-концертант.

Як композитор О. Черепнін навчався за класом професора композиції та фуги Паризької консерваторії, відомого композитора, диригента і педагога Поля Антуана Відаля (*Paul Antoine Vidal*, 1863-1931). Серед численних музикантів – учнів Поля Відаля – назвемо, поряд з О. Черепніним, імена таких талановитих композиторів, як Лілі Буланже (*Lili Boulanger*, 1893-1918), Жак Ібер (*Jacques Ibert*, 1890-1962), Марк Дельмас (*Marc Delmas*, 1885-1931) та ін. [228]. Зауважимо, що Лілі Буланже – молодша сестра знаменитої композиторки Наді Буланже (*Nadia Boulanger*, 1887-1979), – стала першою жінкою, удостоєною (у віці 19 років!) Римської премії (*Prix de Rome*) – найвищої нагороди для композиторів-випускників Паризької консерваторії – за її кантату «*Faust et Hélène*» [207].

Паралельно з цим О. Черепнін вдосконалює свою майстерність у сфері фортепіанного виконавства під керівництвом знаменитого французького піаніста, композитора та музичного критика, професора й завідувача фортепіанного відділення Паризької консерваторії Ізидора Філіппа (*Isidor Philipp*, 1863-1958) [181]. Глибокий і тонкий музикант, І. Філіпп

значною мірою вплинув на виконавський піаністичний стиль та композиторську кар'єру Олександра Черепніна, котрий його щиро поважав.

Уславлений музикант, І. Філіпп свого часу блискуче закінчив Паризьку консерваторію (був відзначений першою премією з фортепіанного виконавства) за класом фортепіано Жоржа Матіаса (*Georges Amédée Saint-Clair Mathias*, 1826-1910), учня Ф. Шопена і Фр. Калькбреннера. Серед консерваторських педагогів І. Філіппа були також такі видатні музиканти, як Каміль Сен-Санс, композитор і піаніст Штефан Геллер (*Stephen Heller*, 1813-1888)¹⁶, учень Карла Черні; піаніст і композитор Теодор Ріттер (*Théodore Ritter*, 1840-1886) учень Ференца Ліста [181]. Серед величезної кількості відомих музикантів (піаністів, композиторів, диригентів) – учнів І. Філіппа – особливо зазначимо імена Аарона Копленда, Альберта Швейцера, Моріса Дюменіля, Дуайта Андерсона, Сержа Конюса, Ігоря Стравінського та його сина Суліми, Лі Сяньмін-Черепнін¹⁷ та багатьох-багатьох інших [181].

За довгий час своєї напруженої та плідної педагогічної праці Ізідор Філіпп написав і видав чимало методичних праць (серед яких – антологія старовинної та сучасної французької музики, збірка «Щоденні вправи», що принесла йому найбільшу славу), працював у журналі «Менестрель» [181].

Ізідор Філіпп великою мірою вплинув на виконавську манеру О. Черепніна, додавши до неї французьких стильових рис: ясності звуку, чіткості артикуляції, низького положення зап'ястя та енергійності пальцевих рухів. Своєї черги, Ізідор Філіпп був настільки вражений талантом молодого музиканта, що через кілька місяців почав займатися з ним безкоштовно.

Згадуючи про час навчання у Паризькій консерваторії, О. Черепнін в одному зі своїх інтерв'ю зазначав: «мої паризькі вчителі й не підозрювали: один – що я граю, інший – що пишу музику. Коли Філіпп познайомився з моїми п'єсами, він дуже здивувався й люб'язно рекомендував мене видавникові. <...> Таким чином, можна припустити, що як із теоретичних

¹⁶ Штефан Геллер – учень Карла Черні, близько товаришував із Р. Шуманом, Ф. Шопеном, Ф. Лістом та ін.

¹⁷ Талановита китайська піаністка, Лі Сяньмін у 1938 році стала дружиною О. Черепніна.

предметів, так і з композиції та фортепіано я <...> в 1921 році був уже певною мірою сформованим музикантом» [187, с. 97].

За свідченням учня і біографа О. Черепніна Енріке Аріаса, І. Філіпп, котрий «завжди звертався до свого учня зростом 6,4 фути “Мій малюк” (*Mon petit*)» [187, с. 71], став для Черепніна «у певному сенсі <...> другим батьком» [129, с. 7]. Він глибоко переймався не лише вдосконаленням виконавської майстерності свого талановитого учня, а й великою мірою сприяв поширенню і популяризації його фортепіанних мініатюр, познайомивши його з такими поважними видавниками, як Марі-Жак Массакрі Дюран (*Marie-Jacques Massacri-Durand*), Жак-Поль Ежель (Хойгель) (*Jacques Paul Heugel*), Макс Ешіг (*Max Eschig*), Жюльєн Емебль Амель (*Julien Aimable Hamelle*), та взявши на себе справу редагування цих п'єс. Всіляко сприяв він і європейській кар'єрі О. Черепніна як композитора-піаніста.

Один з перших виступів О. Черепніна у Парижі відбувся 9 грудня 1921 року в літературному салоні поета й критика М. Цетліна. 2 липня 1922 р. О. Черепнін брав також участь у концерті-лекції, присвяченому вірменській, грузинській і татарській музиці [187, с. 82].

Після завершення Паризької консерваторії Олександр Черепнін швидко здобуває репутацію висококласного музиканта-виконавця й розпочинає кар'єру концертуючого піаніста-композитора, подорожуючи різними країнами світу. За влучним виразом Тяньшу Ванга (*Tianshu Wang*), «Париж став для нього трампліном для масштабних гастролей Європою, Сполученими Штатами, і, пізніше, Далеким Сходом» [283, с. 27]. Його імпульсивно-експресивна манера гри в контексті французької піаністичної школи дещо раціоналізується, стає поміркованішою. Її іноді порівнювали з популярним на той час в образотворчому мистецтві стилем *ар-деко* (*art déco*), характерними рисами якого є декоративність, конструктивізм, мальовничість, камерність та увага до деталей.

Перший європейський авторський концерт Олександра Черепніна як композитора-піаніста – його так званий *західний дебют* – відбувся у Лондоні

в листопаді 1922 року. Виступ мав величезний успіх. До програми концерту були зокрема включені п'єси, що їх композитор раніше зазвичай презентував на концертах під назвою *Примітиви*. На цей раз мініатюри вже носили назву *Багателі*, запропоновану Ізідором Філіппом, і були зіграні в тій послідовності, в якій вони об'єднані тепер під опусом 5.

В 1923 році в Монте Карло батько й син Черепніні презентували написаний ще у Тифлісі Перший концерт для фортепіано з оркестром (F-dur, op.12) Олександра Черепніна (Микола Черепнін диригував, Олександр виконував партію фортепіано) [250, с. 19]. Виконання цього надзвичайно складного (октавна й акордова техніка) одночастинного твору стало для О. Черепніна його «справжнім дебютом як віртуоза» [300, с. 12], чому сприяли блискуча фортепіанна партія та яскрава оркестровка.

У 1924 р. у Парижі у межах діяльності Національного музичного товариства (*Société Nationale*) відбулась прем'єра Другого фортепіанного концерту О. Черепніна op. 26 (1922–23). Твір був виконаний на двох роялях: партію першого фортепіано виконував автор, партію другого фортепіано – видатна піаністка, композиторка, диригентка, професорка Паризької консерваторії Надя Буланже (*Nadia Boulanger*). У своїй рецензії на цей концерт впливовий критик журналу «La Revue musicale» Б. де Шлецер (*Boris de Schloezer*) особливо підкреслював глибоке знання Олександром Черепніним усього потенціалу фортепіано: «Другий [концерт] <...>, щойно завершений, був виконаний самим автором на одному з останніх концертів Національного музичного товариства у перекладі для двох фортепіано. <...> О. Черепнін любить фортепіано, знає його потенціал, йому цікаві його технічні можливості як такі; <...> відчуваєш, ніби музика рине з-під пальців» [187, с. 110].

Сам Олександр Черепнін так визначав творчі задачі композитора та піаніста у жанрі фортепіанного концерту: «задача фортепіанного концерту – дати піаністу можливість виявити свою музичність і свій “апарат”. Інакше

кажучи, “spot light”¹⁸ з початку до кінця повинен бути на піаністові. <...> Концерт має бути цікавим, тобто важким для піаніста – й, навпаки, порівняно простим для оркестру» [187, с. 238].

Зазначимо, що прем'єрне виконання Другого фортепіанного концерту О. Черепніна за участі симфонічного оркестру (соліст – автор) відбулося у 1925 році у французькому місті Брест (*Brest*). Після цієї симфонічної прем'єри Концерт понад 100 разів виконувався композитором на різних концертних майданчиках Франції та інших країн Європи.

У подальшому виступи О. Черепніна дедалі більше набувають формату авторських вечорів. Зокрема, один з таких авторських концертів, де у виконанні композитора прозвучали Соната а-moll, Маленька сюїта та *Слов'янські транскрипції*, відбувся 4 листопада 1924 р. У рецензіях на цей концерт преса характеризувала О. Черепніна як блискучого піаніста.

Твори О. Черепніна у власному виконанні регулярно звучать у Парижі в 1920-ті роки разом з музикою найвидатніших композиторів-новаторів цієї епохи І. Стравінського, С. Прокоф'єва, І. Вишнеградського та ін. Серед них назвемо зокрема концерти в Географічній залі (6 березня 1926 р.), у залі Плейєль (9 червня 1926 р.), у залі Трокадеро (12 листопада 1926 р.), Петіт-Отель (18 грудня 1927 р.) [187] тощо.

1926 року Олександр Черепнін одружується на американці Луїзін Уїкс та на деякий час переїжджає до Нью-Йорку, де продовжує свою виконавську діяльність. Так, наприклад, з листа О. Черепніна до батьків з Нью-Йорка від 23 вересня 1928 року відомо про активне планування ним творчого проєкту разом із знаменитою німецькою оперною співачкою (драматичне сопрано) Марією Гутхейль-Шодер (*Marie Gutheil-Schoder*, 1874-1935), яка прославилася передусім завдяки своєму яскравому виконанню головних жіночих ролей в операх Ріхарда Штрауса [187, с. 45]. Цей творчий проєкт, орієнтований переважно на німецькомовну публіку, включав насамперед

¹⁸ Точкове світло (англ.)

проведення *Вечору поезії та музики* [187, с. 45], на якому мали прозвучати нові твори О. Черепніна у концертному виконанні обох артистів.

Інший лист О. Черепніна до батьків, написаний в жовтні того ж року, певною мірою висвітлює діяльнісний баланс між композиторською та виконавською сферами його життєтворчості: «Якщо справа писання значно уповільнилася¹⁹, то у справі рояля, незважаючи на те, що я майже ніколи не вправляюся більше двох годин на день, я відчуваю перші результати тритижневої регулярної праці» [187, с. 187].

Повертаючись до характеристики концертно-виконавської діяльності О. Черепніна того часу, зазначимо, що відомо також про його концертний виступ, який відбувся наприкінці травня 1931 р. у межах організованого *Асоціацією грузинів у Франції* у залі Віктора Гюго в Парижі концерту-бала з приводу національного грузинського свята (грузинська діаспора була у Парижі на той час численною). У програмі цього вечора, за повідомленням паризької газети «Останні новини» [187, с. 52], прозвучала *Грузинська рапсодія* О. Черепніна у виконанні автора.

У тому ж 1931 р. О. Черепнін здійснює своє перше велике гастрольне турне, що включало концертні виступи в Греції, на Криті, в Єгипті та Палестині. Під час цього концертного турне він знаходить багато друзів, серед яких – такі знамениті музиканти ХХ ст., як композитор Моріс Равель та піаністка Маргарита Лонг (*Marguerite Long*) [129, с. 7].

18 вересня того ж 1931 року О. Черепнін з великим успіхом виступає у Філадельфії з оркестром під керівництвом Фабіана Севицького, виконуючи щойно написаний твір – *Концертино для скрипки, віолончелі, фортепіано та струнних*, ор. 47. У 1932 році Олександр Черепнін концертує на Балканах.

У 1933 році у Парижі відбулось перше виконання Третього концерту Олександра Черепніна у супроводі знаменитого *Orchestre Symphonie de Paris* (диригент – П'єр Монте (*Pierre Monteux*), соліст – автор) [187].

¹⁹ Йдеться про роботу над оперою «Зобеїда».

Навесні 1934 р. Олександр Черепнін розпочинає новий грандіозний світовий концертний тур, який мав містити величезну кількість концертних виступів його як віртуозного піаніста-композитора у Китаї, Японії, Сінгапурі, Філіппінах, Єгипті та Палестині. Він став першим із західних артистів тієї доби, хто вирушив із концертними гастроллями до Японії, Китаю та Філіппін.

У квітні 1934 року О. Черепнін приїздить до Китаю. За програмою, світовий концертний тур митця мав розпочатися насамперед у Шанхаї та Пекіні, де було заплановано велику кількість його сольних концертів як композитора-піаніста.

Втім, ще до офіційного початку концертного туру в Шанхаї Черепнін, який швидко налагодив зв'язки з шанхайськими музикантами та з місцевою освіченою аудиторією, провів там декілька концертів. Так, вже протягом перших чотирьох тижнів перебування у Шанхаї О. Черепнін декілька разів відповідає на запрошення виступити. Перші три його публічні концертні виступи відбулися в Американському жіночому клубі, Шанхайській Національній консерваторії та в культурній асоціації «Схід» [310, с. 24].

Перший з них відбувся 27 квітня в *The American Women's Club* – організації, яка, згідно з тогочасним культурним трендом, підтримувала й сприяла зацікавленню китайців західноєвропейською класичною музикою. Концерт, до участі в якому був запрошений О. Черепнін, був присвячений камерній музиці. На цьому вечорі композитор виконав низку власних творів: Тріо ор.34, *Маленьку сюїту* для фортепіано ор. 6 та Токату для фортепіано ор. 1. Митець мав шалений успіх, його безкінечно викликали на біс. Цей концертний виступ музиканта отримав захоплений відгук у місцевій пресі.

Вже 4 травня відбувся великий концерт О. Черепніна у Шанхайській Національній консерваторії, де він виступав сам і виконував власні твори. Аудиторія складалася здебільшого зі викладачів та студентів. За свідченням музикантів, що відвідали цей концерт, враження від нього було величезним.

13 травня 1934 р. у Великому театрі Шанхаю перед колосальною слухацькою аудиторією з величезним успіхом відбувся перший з офіційних

концертів світового туру Олександра Черепніна. Програма цього вечора, що цілком складалася з власних фортепіанних творів митця (*Слов'янські транскрипції* для фортепіано ор. 27 та Концерт № 2 для фортепіано з оркестром ля мінор ор. 25), які прозвучали у блискучому виконанні самого автора за участі Шанхайського Муніципального симфонічного оркестру під орудою його фундатора й керівника, відомого італійського диригента Маріо Пачі (*Mario Paci*). Цей історичний концерт зібрав найбільшу можливу кількість слухачів. За словами музикознавиці Ю Менсі, «піаністична віртуозність Черепніна та сучасність його музики одразу схвилювали китайську аудиторію, і його музичний вплив незабаром став загальнонаціональним» [310, с. 22]. (Зазначимо також, що саме після цього виступу Олександр Черепнін познайомився зі своєю майбутньою дружиною, тодішньою вихованкою Шанхайської консерваторії талановитою піаністкою Лі Сяньмін).

Американська дослідниця Гретта Магуайр у своїй дисертації висвітлює також ще один важливий аспект, пов'язаний із гостро негативною реакцією Олександра Черепніна на відсутність під час проведення даного концерту «в оркестрі <...> жодного китайського музиканта, а серед публіки – лише декілька китайців» [213, с. 44]. Після повторення подібної ситуації також на концертах у Пекіні та Тяньцзіні, Черепнін (який ніколи не брав плати за концерти у освітніх закладах) потребував, загрожуючи відмінити виступи, «дозволити продавати китайським студентам спеціальні квитки за низькою ціною, оскільки звичайні ціни набагато перевищували їхні фінансові можливості» [213, с. 44], а також домігся, щоб програми його концертних виступів друкували двома мовами: англійською й китайською.

5 листопада 1934 р. у Шанхаї в театрі *Luxemburg* відбувся ще один грандіозний офіційний концерт О. Черепніна, де митець знов виступив водночас як композитор та піаніст-віртуоз у супроводі Шанхайського муніципального оркестру [310, с. 22]. Тоді ж у листопаді він також знову надав концерт у залі асоціації *Schid* у Шанхаї [310, с. 24].

Майже одразу після цього музикант переїжджає з Шанхаю до Пекіну, де тріумфально відбуваються три його концерти в залі *Le Grand Hotel de Pekin*. Композиторська майстерність, піаністична віртуозність та міжнародний престиж Олександра Черепніна приносять йому величезне визнання у Китаї, де митця одразу віднесли до лав «“почесної еліти”», <...> що надало йому можливість спілкуватися з численними поважними китайськими музикантами» [310, с. 23].

Зауважимо, що саме в цей період Черепнін розпочинає опановувати мистецтво гри на китайських національних інструментах, насамперед, мистецтво гри на *nini*, якому він навчається у відомого музиканта Цао Аньхе (*Cao Anhe*). Оволодівши таємницями виконавства на цьому інструменті, Олександр Черепнін згодом майстерно відтворює звучання *nini* та інших традиційних китайських інструментів у своїй композиторській творчості. При цьому саме фортепіано «стало для Черепніна ключовим інструментом» [310, с. 23] задля мистецького засвоєння елементів китайської традиційної музики, втілених ним у його творах.

19 січня 1935 р. відомими китайськими митцями в знак їхньої пошани до О. Черепніна був організований концерт у залі *Конкорд* у Пекіні, під час якого у виконанні самого композитора прозвучала щойно написана ним (а незабаром стала знаменитою!) фортепіанна п'єса *Homage to China* (*Пошана Китаю*, ор. 52 № 2). (Зазначимо, що первісною авторською назвою цієї композиції було *The Pipa Song*, що яскраво підкреслює відтворення саме характеру звучання піпи в музиці цього фортепіанного твору).

Авторитет О. Черепніна як піаніста та композитора у китайському культурному середовищі, який був величезним, постійно ще більш зростав. Через свою величезну концертно-виконавську діяльність митець запроваджує в Китаї та Японії надзвичайно плідну музично-просвітницьку роботу, систематично включаючи до своїх концертних програм поряд із власними творами музику інших європейських композиторів минулого та сучасності (у

тому числі – твори І. Стравінського та Д. Бортнянського), а також активно просуваючи творчість талановитих китайських і японських авторів.

Зазначимо, що останній концертний виступ Олександра Черепніна на Далекому Сході відбувся в Шанхаї 11 березня 1937 року у Школі МакТайр (*The McTyre School*) [213, с. 42].

Після повернення до Європи Олександр Черепнін у 1938-1940 рр. багато концертує у Франції, Німеччині, Англії, Голландії, Сполучених Штатах Америки тощо із виконанням власних творів та музики молодих китайських і японських композиторів, творча діяльність яких великою мірою завдячувала влаштованому ним у Китаї композиторському конкурсу. Він також проводить величезну роботу по світовому поширенню та пропаганді їхньої творчості, а також особисто всемірно підтримує їх.

У трагічний період Другої Світової Олександр Черепнін, якого війна застигла в окупованому Парижі, на декілька років практично призупиняє свою концертно-виконавську діяльність, поновлюючи її лише у 1945 році.

У 1948 р. Олександр Черепнін, отримавши (разом із своєю дружиною Лі Сяньмін-Черепнін) запрошення викладати у чикагському Де Поля, переїжджає до Сполучених Штатів Америки, де залишається вже до кінця свого життя. У ці роки О. Черепнін остаточно приходить до розуміння своєї місії музиканта: «Музика єднає людей, це її кінцева мета, сенс її буття – дати людям можливість відчувати себе єдиним цілим в процесі її виконання або під час сприйняття твору мистецтва» [130, с. 143].

Активна концертна діяльність музиканта не припиняється і в цей останній період його життя. Так, у жовтні 1963 року О. Черепнін з неймовірним успіхом виступає в Берліні на *Berlin Festival Weeks* (водночас як автор і піаніст-соліст) із виконанням (світова прем'єра!) свого П'ятого фортепіанного концерту у супроводі Угорського філармонічного оркестру, керованого диригентом Мілтіадесом Карідісом (*Miltiades Caridis*).

1964 року О. Черепнін, звільнившись після 15-ти років викладання з посади професора Університету Де Поля, переїздить до Нью-Йорку, активно

продовжуючи гастрольні подорожі по всьому світі як диригент і піаніст-виконавець власних творів. У лютому 1967 року в Парижі відбувається світова прем'єра ще одного твору О. Черепніна – *Концертино для скрипки, віолончелі, фортепіано та струнних* (у новій авторській редакції) – за участі самого автора як піаніста-соліста та Паризького Камерного Оркестру (*Orchestre de Chambre de Paris*), керованого диригентом Фернандо Кватроккі.

У листопаді 1972 року у Лондоні відбувся присвячений півсторіччю першого європейського виступу О. Черепніна великий концерт з його творів, на якому митець знов блискуче виступив як піаніст. Згадуючи про цей концерт в одному з своїх листів, музикант відмічав: «Святкували тут 50-річчя мого західного дебюту: грав свою скрипкову сонату з Ієгуді Менухіним у ВВС, також фортепіанні п'єси, інтерв'ю тощо» [187, с. 104].

Характеризуючи особливості творчої індивідуальності та піанізму Олександра Черепніна, його колишня учениця, видатна американська піаністка Марта Брейден, яка є однією з кращих виконавиць фортепіанних творів композитора (нею здійснено запис значної частини з них на CD для низки видавництв [279]), визначає: «Захоплююча гранична швидкість, міць і абсолютний обсяг звуку з одного боку, ліризм, щирість і гумор з іншого були не тільки якостями його особистості, але і його піанізму. Ці властивості були втілені у його унікальних творах» [220].

Підводячи підсумки, підкреслимо, що концертно-виконавська діяльність Олександра Черепніна на різних етапах його творчого шляху завжди протікала у нерозривному взаємозв'язку з іншими напрямками його діяльності: педагогічним, просвітницьким і, безумовно, композиторським.

Піанізм митця характеризується як яскравою віртуозністю, експресією, потужністю динаміки, енергійністю, багатством тембрової палітри, так і ясністю, витонченістю, уважністю до найдрібніших фактурних деталей. Цей невичерпний арсенал виразових засобів у поєднанні з глибоким розумінням своєї високої місії художника завжди забезпечували Черепніну-артисту успіх і визнання у всьому світі протягом його багатого на події творчого шляху.

2.3. Педагогічна діяльність Олександра Черепніна

Важливим напрямом багатогранної мистецької активності Олександра Черепніна є музична педагогіка, котрій цей видатний музикант присвятив чимало років свого життя та яка завжди була нерозривно пов'язана з його концертною, композиторською та просвітницькою діяльністю.

Педагогічна іпостась багатогранної мистецької діяльності О. Черепніна найяскравіше репрезентована упродовж двох вельми значущих періодів його творчого шляху, пов'язаних насамперед із перебуванням у 1930-ті роки у Китаї (зокрема з викладанням у Шанхайській консерваторії) та з довготривалою роботою у Чикагському університеті Де Поля (*De Paul University*) (1948-1964). Важливою складовою музично-педагогічної діяльності митця є також його викладання у поважних музичних закладах країн Європи (Франції, Австрії, Великої Британії тощо).

2.3.1. Викладання у Шанхайській консерваторії

4 лютого 1935 року за запрошенням Сяо Юмея Олександр Черепнін стає почесним професором Шанхайської Національної музичної консерваторії, де він викладає композицію та фортепіанне мистецтво. Пізніше (на початку 1937 року) він також був призначений офіційним радником Міністерства освіти Китаю в галузі музичної освіти. Ця почесна та відповідальна посада передбачала допомогу уряду в побудові національної політики щодо музичної освіти в країні.

Слід зауважити, що на ту добу саме Шанхай був визнаним «центром нової музичної діяльності в Китаї» [310, с. 24], а Національна музична консерваторія в Шанхаї, очолювана Сяо Юмеєм, за словами Ю Менсі, «встановила західні стандарти навчальної програми <...> і виховувала перше покоління видатних музикантів Китаю» [310, с. 24].

У своїй педагогічній діяльності в Шанхайській консерваторії Олександр Черепнін завжди наполягав на використанні студентами-

композиторами китайського мелосу та інших елементів національного музичного стилю. Серед учнів О. Черепніна в консерваторії були переможець першого в Китаї композиторського конкурсу Хе Лютін (1903-1999) і композитор Цзян Веньє, який найбільш активно «досліджував китайську народну музику та її традиції» [213, с. 63].

За словами Цінь Оуян (*Qin Ouyang*), Олександр Черепнін «через Національну музичну консерваторію <...> брав безпосередню участь і вплинув на історію сучасної китайської музики» [235, с. 36].

За спогадами його учнів, О. Черепнін був м'яким та чуйним педагогом, терпляче заохочував і наставляв молодих китайських композиторів і піаністів. «Він вчив: китайці мають рухатися власним шляхом, маючи на меті покращити й прославити власне традиційне національне музичне мистецтво і писати твори, що мали б характерні риси їхньої власної національної музики аби збагатити світове музичне мистецтво» [210, с. 12]. Черепнін прагнув донести до учнів, що особистість композитора, його творча ідентичність не залежать від тих інтонаційних засобів, що їх він використовує: на будь-якому музичному матеріалі митець завжди залишатиметься самим собою.

Характеризуючи педагогічну діяльність О. Черепніна, *Gretta Maguire* підкреслює, що він «брав активну участь у китайській музичній освіті, викладаючи безкоштовні уроки композиції для студентів <...> та створюючи фортепіанні етюди і музику на основі китайської пентатонічної гами» [213, с. 1]. Черепнін завжди ставився до китайських студентів-музикантів з великою повагою (на відміну від деяких європейських колег, які дивилися на них трохи зверхньо через їх недостатній професійний рівень). У своїй статті *Музика у сучасному Китаї* митець підкреслював: «Китайський студент, який вирішує обрати професію музиканта, робить це найчастіше не тому, що його батьки чи родичі знають щось про західні музичні інструменти. Головна причина – любов до музики та повага до мистецтва, які переконують його <...> присвятити себе вивченню музики. Все чуже йому: нотація, музична мова, інструменти. Щоб подолати ці перешкоди, потрібна величезна сила

волі» [265, с. 397].

Важливою складовою педагогічної діяльності Олександра Черепніна у Шанхайській консерваторії є створення ним «Школи фортепіанної гри на базі пентатонічного звукоряду», яка стала першим систематичним посібником такого типу, заснованим саме на китайському музичному матеріалі.

Як зазначає Люо Єу-Хуей (*Luo Yeou-Huey*), О. Черепнін, навчаючи китайських студентів гри на фортепіано, «був настільки зворушений старанністю молодих людей в опануванні нового інструменту <...>, що відчув своїм обов'язком полегшити їм шлях до цієї мети, розробивши школу фортепіанної гри на основі пентатонічного звукоряду» [210, с. 13]. Дослідник відмічає, що, з одного боку, на композитора величезне враження справила «досконалість, з якою вони виконували китайську музику на китайських народних інструментах» [210, с. 13], а з іншого – їх розгубленість при опануванні фортепіанної гри. Наслідком цього стало розуміння Черепніним, що причиною цієї невправності учнів «був незвичний для них інструмент – фортепіано, а також малознайома музика Моцарта й Шопена» [210, с. 13].

Митець успішно реалізував свій намір, створивши спеціальний посібник «Школа фортепіанної гри на базі пентатонічного звукоряду», в основу якого був покладений інтонаційний матеріал китайської національної релігійної, народної, театральної та інструментальної музики. Вправи «Школи...» були складені в порядку зростання складності від найпростіших, написаних з метою опанувати всі п'ять можливих позицій пентатонічної гами, аж до надзвичайно віртуозного концертного етюд, що отримав назву «Присвята Китаю». Як слушно зазначає Люо Єу-Хуей, у збірнику «має місце взаємопроникнення двох різних мов: китайської пентатонічної гами та західних стилів та форм – сонатини, канону, вальсу та західної пісні» [210, 19]. Дидактичне й культурне значення «Школи...» важко переоцінити. За характеристикою Люо Єу-Хуея, «Це не тільки чудовий посібник для китайських піаністів – початкового, середнього та високого рівнів, – це, що важливіше, перший фортепіанний текст, написаний у “китайському” стилі й

для китайців. Його мистецька цінність – продукт композиторського генія, посиленого поєднанням у цьому мікрокосмосі двох різних культур» [210, 19].

Згодом за пропозицією Олександра Черепніна, активно підтриманою Сяо Юмеем, ці п'єси були включені до обов'язкової навчальної програми студентів фортепіанного факультету Шанхайської консерваторії. Також в 1930-ті роки «Школа фортепіанної гри на базі пентатонічного звукоряду» О. Черепніна поширилась як навчальний посібник загалом по всіх музичних школах та університетах Китаю.

«Школа...» стала одним з перших кроків О. Черепніна на шляху «наведення містків» між східною та західною музичною ментальністю. Творчу діяльність митця у цьому річищі було продовжено створенням інших циклів п'єс: Етюдів для фортепіано на основі пентатонічного звукоряду ор. 51, П'яти концертних етюдів ор. 52, Технічних вправ на основі п'ятиступеневої гама ор. 53. Зокрема, Етюди для фортепіано на основі пентатонічного звукоряду ор. 51 містять цикл з 12-ти *Китайських багателей*, де композитор поєднує народні китайські мелодії з типовими європейськими танцювальними ритмами, демонструючи універсальність і «космополітизм» пентатоніки. Ці твори згодом були об'єднані під назвою *Chinese Mikrokosmos* – прозорий натяк на *Мікрокосмос* Бели Бартока. Ідея цієї назви була запропонована композитору його чикагським учнем Г. Вюльнером, на що митець охоче погодився.

Характеризуючи педагогічну й просвітницьку діяльність О. Черепніна у країнах Далекого Сходу, слід підкреслити, що композитор мислив свою діяльність як місію Служіння і, вбачаючи її мету в сприянні розвитку та популяризації національного китайського музичного мистецтва, виконував свій обов'язок з максимальною віддачею. За ствердженням Gretta Maguire, «міжнародна репутація та зусилля в сфері китайської музики зробили Черепніна головною фігурою в музичному розвитку Китаю початку ХХ ст.» [213, с. 1]. Саме Черепнін заклав підвалини китайської національної фортепіанної школи, продемонструвавши можливість оволодіння

інструментом в контексті рідного й звичного інтонаційного середовища. Черепнін вплинув і на якісний склад професійної музичної еліти Китаю. Так, переможець першого композиторського конкурсу Хе Лутін завдяки отриманій премії отримав можливість відновити заняття в Шанхайській консерваторії, які він мусив був призупинити через брак коштів. Згодом Хе Лутін обійняв посаду директора Шанхайської консерваторії. О. Черепнін надав потужний стимул розвитку китайської та японської національних композиторських шкіл. Завдяки саме його зусиллям музика китайських та японських композиторів уперше отримала визнання у світовому культурному просторі. Так, визнаними композиторами стали Іфукубе, Мацудайра, Огіхара та Кійосе, які отримали визнання не лише на батьківщині, а й на Заході.

Сам Олександр Черепнін через багато років, підводячи в одному з листів підсумки своєї педагогічної й музично-просвітницької діяльності в Китаї та Японії, підкреслював, що «чимало попрацював для освіти молодих піаністів та композиторів у Японії та Китаї, написав фортепіанну школу на основі пентатонічної гами та вчив китайців залишатися китайцями, а японців – японцями» [187, с. 147].

Учнями О. Черепніна є багато видатних музикантів – композиторів, піаністів, музикознавців, представників різних країн та національних культур. Серед них – відомі китайські (Хе Лутін, Дін Шаньде, Цзян Веньє, Тінг) та японські (Акіра Іфукубе, Йоріцуне Мацудайра, Фуміо Хаясака, Бунья Ко, Ясудзі Кійосе) митці.

2.3.2. Робота в Університеті ДеПоля

Наступним етапом активної педагогічної діяльності О. Черепніна став Університет ДеПоля (*Univercity DePaul*) в Чикаго, до якого композитора в 1948 році запросили викладати композицію, аналіз музичних форм і історію музики та в якому він працював до 1964 року. У 1958 р. митець стає громадянином США.

Уявлення про період викладання О. Черепніна в Університеті ДеПоля можна скласти на основі відповідних записів у щоденниках самого композитора, а також – зі спогадів його тамтешніх учнів: Енрике Альберто Аріаса (*Enrique Alberto Arias*), Гая Вюльнера (*Guy Wuellner*), Філіппа Реймі (*Philipp Ramey*) (останній навчався в Черепніна композиції та був особливо близьким його другом в останні роки життя). До кола чикагських учнів належить і відомий польсько-американський композитор Роберт Мучиньські (1929-2010), у творчості якого простежується вплив стилю О. Черепніна.

До своєї праці в Університеті ДеПоля О. Черепнін ставився із задоволенням і щоденно готувався до лекцій. Креативність його мислення виявлялась і в процесі викладання: так, одного разу на екзамен з поліфонії композитор запропонував студентам написати інвенцію на свою власну тему.

Згадуючи про Черепніна-лектора, Е. А. Аріас зазначає: «Його заняття з історії музики були цілковитою насолодою. Зазвичай О. Черепнін вів лекції в маленькій, але переповненій аудиторії на п'ятому поверсі будівлі музичної школи <...>. Запитавши, на чому він зупинився минулого разу, він продовжував розповідь, завжди по пам'яті, але завжди з великою кількістю фактів та конкретних прикладів. Скоріше, це були не лекції, а оповідання, історії про провідних композиторів, про найважливіші твори, стилі та форми. <...> Яким би не був предмет розмови, він з легкістю говорив про матеріал або композитора. Й досі мене вражає обсяг його вподобань» [129, с. 152]. Е. Аріас наводить деякі думки О. Черепніна, висловлювані ним на лекціях стосовно тих чи інших мистецьких явищ. Зокрема, попри своє захоплення творчістю Шенберга, він зазначав, що «серійна техніка сковує» [187, с. 153]. Його гігантська ерудованість постійно підживлювалась новими враженнями, новими *квантами інформації*: протягом життя він постійно збирав книги, жадібно вивчав особливості культури тієї місцевості, де йому випадало жити.

В Університеті ДеПоля О. Черепнін щедро ділився зі студентами власними творчими напрацюваннями. Зокрема, він вів факультативний курс, у якому розкривав ідеї своєї ладогармонійної концепції (дев'ятиступеневий

звукоряд та принципи інтерпункту). Пізніше ці напрацювання були викладені композитором у його фундаментальній праці «Основні елементи моєї музичної мови» [262].

Характеризуючи цей період життя Олександра Черепніна, Е. А. Аріас підкреслює, що під час викладання в Університеті ДеПоля в Чикаго (1949-1969) композитор значною мірою «вплинув на ціле покоління молодих американських музикантів» [130, с. 3].

Як зазначає Цін Оуян, творча діяльність О. Черепніна в США загалом «значно вплинула на музичне життя Середнього Заходу. Олександр часто виступав і читав лекції, будучи активним членом Середньозахідного відділення Міжнародного товариства сучасної музики» [235, с. 8].

З 1950-х рр. педагогічна діяльність Олександра Черепніна поширилася Європою і сягнула міжнародних масштабів. У цей період митець читає чотирма мовами (передусім французькою, німецькою та англійською) лекції в Парижі, Німці, у Зальцбурзькому Моцартеумі, у Великій Британії. Його лекції слухали численні студенти з багатьох різних країн світу. Олександр Черепнін виховав десятки композиторів та піаністів у Франції, Китаї, Японії, Англії, Австрії, Великій Британії, США, зігравши значну роль у творчій долі багатьох з них. Вони ж, високо цінуючи митця, надали слухачам можливість познайомитися майже з усіма його фортепіанними творами.

Багато колишніх учнів О. Черепніна стали продовжувачами й активними пропагандистами філософсько-світоглядних і художніх ідей та творчого спадку митця. Найбільш відомими учнями й послідовниками О. Черепніна є: композитор, піаніст і музичний письменник, Почесний віце-президент Товариства Черепніна Філіп Реймі (нар. 1939), музикознавець, піаніст і педагог Енріке А. Аріас (1941-2004), музикознавець, піаніст і педагог Гай С. Вюльнер (1933-2012), композиторка і співачка Глорія Коутс (1933-2023), композитор, диригент, піаніст і педагог Джон В. Дауні (1927-2004), композитор, піаніст і педагог Роберт Мучинські (1929-2010), піаністка Марта Брейден та ін.

2.3.3. Видатні музиканти – учні Олександра Черепніна

Одним з найвідоміших митців – учнів Олександра Черепніна – є знаний американський композитор, піаніст, музикознавець і культурний діяч **Філіп Реймі** (*Phillip Ramey*). Музикант народився 12 вересня 1939 року в Елмхерсті, штат Іллінойс [236]. Починаючи з 1959 р. він стає учнем Олександра Черепніна, навчаючись у нього за класом композиції в Міжнародній музичній академії в Німці, а пізніше стає його студентом в Університеті ДеПоля в Чикаго [236]. Крім цього, Реймі закінчив також Колумбійський університет (1965).

Упродовж своєї мистецької кар'єри Філіп Реймі тісно співпрацював із багатьма знаменитими музикантами ХХ сторіччя, серед яких – уславлений композитор, диригент, піаніст і співак Семюель Барбер (*Samuel Barber*) (1910-1981), видатний композитор, диригент, піаніст Аарон Копленд (*Aaron Copland*) (1900-1990), легендарний диригент, композитор і піаніст, головний диригент Нью-Йоркської філармонії Леонард Бернстайн (*Leonard Bernstein*) (1918-1990), один з величніших піаністів усіх часів («the greatest pianist of all») [282] Володимир Горовіц (*Vladimir Horowitz*) (1903-1989), композитор і музичний критик Вірджил Томсон (*Virgil Thomson*) (1896-1989) та ін. Так, втіленням поваги й дружнього ставлення цих митців є створення Вірджиллом Томсоном музичного портрету Філіпа Реймі у фортепіанній п'єсі «Філіп Реймі: Напружено думаючи» (*Phillip Ramey: Thinking Hard*), а також присвята йому Аароном Коплендом фортепіанних п'єс «Ноктюрн у середині літа» (*Midsummer Nocturne*) і «Проголошення» (*Proclamation*) [236].

Композиторський доробок Філіпа Реймі є обширним і розгалуженим. Він містить значну кількість (понад 100) фортепіанних, оркестрових, камерно-ансамблевих, інструментальних і вокальних творів у різних жанрах (сонати, симфонії, інструментальні концерти, сюїти, рапсодії, фантазії, багателі тощо). Серед них, зокрема, – 3 фортепіанні концерти, 10 сонат для фортепіано, Соната для клавесина (1998), Концерт для камерного оркестру (1974), Концерт для валторни та струнного оркестру (1993), Концертино для

чотирьох валторн, литавр та ударних (1996), Концерт для тромбона, струнного оркестру, арфи та ударних (2012), Концерт-рапсодія для віолончелі з оркестром (2016), Концертна сюїта для фортепіано з оркестром (1984), Концертне трио для скрипки, валторни та фортепіано (1993), «Оркестрові епіграми» (*Orchestral Epigrams*, 2002) [236], «J. F. K.: Орація для оратора з оркестром» (текст з виступів президента Джона Ф. Кеннеді) (*J. F. K.: Oration for Speaker and Orchestra (text from speeches of President John F. Kennedy)* [236]) (2007), Симфонічна пісня для струнного оркестру (*Symphonic Song for String Orchestra*, 2015) [236], тощо.

Особливе місце у мистецькому здобутку композитора посідають твори, безпосередньо пов'язані з ім'ям та творчістю Олександра Черепніна: «Меморіал (Пам'яті Олександра Черепніна)» (*Memorial (In Memoriam Oleksandr Tcherepnin)*) для фортепіано (1977) та «Романтична багатель (на тему Олександра Черепніна)» (*Bagatelle Romantique (on Themes of Oleksandr Tcherepnin)*) для фортепіано (2013). Ці твори Реймі є музичною даниною композитора пам'яті його видатного вчителя та друга.

Філіп Реймі отримав також широке визнання як музичний письменник, автор низки біографічних книг, присвячених життю та творчості видатних музикантів. Зокрема, він є лауреатом премії ASCAP Deems Taylor/Nicolas Slonimsky Award 2006 року у номінації *За видатну музичну біографію* за книгу «Ірвінг Файн: американський композитор свого часу» [236]. Відомими працями Філіпа Реймі є змістовні статті, присвячені творчій постаті та мистецькій діяльності Олександра Черепніна [237-238].

У своїй творчій та музично-просвітницькій діяльності Філіп Реймі виступає як активний послідовник мистецьких ідей Олександра Черепніна, пропагандист його творчої спадщини і музично-теоретичних принципів. Будучи Почесним віце-президентом *Черепнінського Товариства* (*The Tcherepnin Society*) [266], він постійно опікується поширенням знань про творчу особистість та мистецьку діяльність свого видатного вчителя О. Черепніна та активною пропагандою його композиторської спадщини.

Іншим знаним музикантом – учнем Олександра Черепніна – є відомий музикознавець, піаніст та педагог, президент *Ars Musica Chicago* **Енріке Альберто Аріас** (*Enrique Alberto Arias*) (1941-2004). Аріас отримав ступінь бакалавра музики в галузі фортепіанного виконавства в Школі музики Університету Де Поля (*DePaul University School of Music*), ступінь магістра мистецтв у галузі музикознавства в Чикагському університеті (*University of Chicago*). У 1971 р. він захистив дисертацію (PhD) в Північно-Західному університеті (*Northwestern University*), отримавши ступінь доктора філософії в галузі історії музики та літератури [155].

Основними напрямками творчої діяльності Е. А. Аріаса упродовж усього життя були наукова (музикознавча) та педагогічна робота. Так, Аріас багато років був викладачем і президентом Консерваторії Чикаго (*Chicago Conservatory of Music*). Пізніше він обіймав посаду завідувача кафедри гуманітарних наук та аспірантури в Американській консерваторії музики (*American Conservatory of Music*). З 1993 року він викладав у Університеті ДеПоля у Чикаго, де останнім часом обіймав посаду доцента Школи нової освіти (*DePaul University's School of New Learning*) [155]. За ствердженнями його учнів і колег, Аріас був «щедрим і популярним викладачем» [155], який користувався загальною любов'ю та повагою.

Концертно-виконавська діяльність Е. А. Аріаса як піаніста відбувалася найбільш активно й яскраво у 70-80-ті роки ХХ століття. У цей період митець багато виступав із сольними концертами, а також разом із співачкою Далією Кусенас (*Dahlia Kucenas*) у численних концертних залах США, Європи, Азії та Південної Америки [155]. З 1988 року він обіймав посаду президента *Ars Musica Chicago*, одного з провідних ансамблів старовинної музики США, який саме завдяки мистецьким та організаційним талантам Е. А. Аріаса набув у ці роки величезного зростання й світового визнання.

Як вчений-музикознавець Енріке Альберто Аріас був «старанним і плідним дослідником та письменником» [155], активним членом Американського музикознавчого товариства (*American Musicological Society*).

Особливе місце у його науковому спадку посідають насамперед праці, присвячені життю та творчій діяльності Олександра Черепніна: монографія (*Oleksandr Tcherepnin: A Bio-Bibliography*, 1989) [129] та низка статей [130-133; 243]. Серед інших численних праць вченого найвідомішими є ґрунтовні публікації «Меси Себастьяна де Віванка (близько 1550-1622 pp.): Дослідження поліфонічних повсякденних творів в Іспанії епохи пізнього Відродження» (*The Masses of Sebastian de Vivanco (circa 1550-1622): A Study of Polyphonic Settings of the Ordinary in Late Renaissance Spain*, 1971) [155], «Комедія в музиці: історичний бібліографічний довідник» (*Comedy in Music: A Historical Bibliographical Resource Guide*, 2001) [155], а також величезна кількість статей з питань історії європейської музики, опублікованих у найавторитетніших музичних журналах світу.

Як музикознавець, Аріас приділяв багато сил та часу редакторській діяльності, насамперед науковому редагуванню та публікації старовинних музичних рукописів. Найзначнішим з них є видання «Трьох мес» іспанського композитора доби Ренесансу Себастьяна де Віванка (бл. 1551-1622) (*Three Masses by Sebastian de Vivanco*) [155], здійснене у 1978 р. Він також брав активну участь як науковий редактор у підготовці до публікації низки музикознавчих праць (зокрема, книги «Есе на честь Джона Ф. Ола: Компендіум американського музикознавства» (*Essays in Honor of John F. Ohl: A Compendium of American Musicology*, 2001) [155]. Зазначимо також, що упродовж багатьох років Аріас був «основним доповідачем на численних конференціях з латиноамериканської музики» [155].

Учнем та активним послідовником Олександра Черепніна є також авторитетний американський музикознавець, піаніст та педагог **Гай Вюльнер** (*Guy Snyder Wuellner*) (1933-2012). Музичну освіту він отримав в Університеті ДеПоля (де саме й навчався у О. Черепніна), в Університеті Іллінойсу, а також в Університеті Айови, де захистив дисертацію доктора музичного мистецтва. У 1964 р. Вюльнер отримав посаду професора музики в Університеті Св. Томаса у місті Сент-Поль. З 1965 р. він обійняв посаду

директора факультету клавішних інструментів в Університеті Дрейка в м. Де-Мойн [166]. Саме з даним науковим і навчальним закладом пов'язане майже усе подальше життя видатного музиканта. (Зазначимо, що у період з 1989 по 1990 рр. Вюльнер був також заступником декана Коледжу мистецтв і наук [166]). «За 35 років, які він викладав в Університеті Дрейка, Гай Вюльнер вплинув на сотні студентів, багато з яких самі стали вчителями, тим самим забезпечивши тривалу спадщину Гая як вчителя, наставника та виконавця» [166].

Поряд з цим Вюльнер багато виступав як піаніст, приділяючи значну увагу концертно-виконавській діяльності (особливо у першій половині свого життя). Так, у 60-ті роки ХХ ст. він багато концертував у Європі, зокрема в Лондоні, Відні, Фонтенбло (Франція), Амстердамі тощо [166].

Наукова музикознавча діяльність Гая Вюльнера була значною мірою спрямована саме на дослідження композиторського та музично-теоретичного доробка Олександра Черепніна. Наукові праці вченого глибоко розкривають проблематику, пов'язану зі специфікою музичної мови Черепніна, його теорії інтерпункту [303], різними сферами та жанрами творчості композитора [294-302; 304], а також етапами його життєвої й творчої біографії [304]. Зауважимо також, що теоретичні положення докторської дисертації Вюльнера [298], присвяченої визначенню цілісної панорами усієї фортепіанної спадщини О. Черепніна, а також її аналізу, яскраво доповнювались авторським творчим проектом науковця, що включав виконавську піаністичну інтерпретацію ним усіх творів, проаналізованих у цьому дослідженні. Результати своїх наукових досліджень Гай Вюльнер активно впроваджував у педагогічній діяльності, одним з перших розпочавши викладення студентам основних засад ладової концепції та теорії інтерпункту О. Черепніна. Ці принципи отримали в американському музикознавстві назву «*техніки Олександра*» (*Oleksandr Technique*) [166], яка зараз вважається «одним з найвпливовіших методів для вдосконалення якості музики» [166].

Багаторічна плідна мистецька, наукова й педагогічна діяльність Гая Вюльнера отримала широке визнання та була відзначена нагородами. Будучи членом Національної асоціації педагогів музики США, Вюльнер у 1987 році був визнаний як *Magistr-Вчитель (Master Teacher)* [166] Асоціації вчителів музики штату Айова, тобто очільник цієї організації. У тому ж 1987 р. за досягнення в обраній галузі та заслуги перед колегами він був удостоєний нагороди «Видатний випускник» (*Distinguished Alumni Award*) [166].

Видатною мисткинею та яскравою непересічною особистістю є й інша відома учениця й послідовниця Олександра Черепніна – американсько-німецька композиторка, співачка, актриса, художниця, режисер, письменниця **Глорія Коутс** (*Gloria Coates*) (1933-2023). Музичні здібності дівчинки – як виконавські (піаністичні й вокальні), так і композиторські – виявилися вже у дитинстві. У чотирнадцятирічному віці Глорія отримала композиторську премію від Національної федерації музичних клубів за свою пісню, написану на власний текст [167]. Глорія Коутс навчалася у декількох американських університетах, де отримала академічні ступені бакалавра мистецтв, бакалавра з драматургії та живопису, бакалавра музики з композиції та співу, магістра музики з композиції та музикознавства, а також закінчила аспірантуру з композиції в Колумбійському університеті (1968 р.) [167].

З 1969 року і до кінця свого життя Глорія Коутс жила в Мюнхені.

Знайомство Глорії Коутс з Олександром Черепніним відбулося у 1952 році. Молода музикантка брала приватні уроки у майстра, який підтримував її творчі стремління та підбадьорював на шляху до композиторської майстерності. Її плідне творче спілкування з видатним митцем продовжилося в 1962 році, коли вона відвідувала літні курси, які Черепнін проводив у Зальцбурзькому Моцартеумі [246]. Для Глорії Коутс на все життя Олександр Черепнін залишився наставником та другом.

Характеризуючи життєвий і творчий шлях Глорії Коутс, Кристин Амме (*Kristin Amme*) зазначає: «Її життя – це життя обдарованої художниці та

зразковий подвиг сили» [127], а також підкреслює, що композиторка «створює глибоку музику» [127].

Композиторська спадщина Глорії Коутс є вражаючою за своїм спрямуванням і масштабами. Вона містить численні симфонічні, камерно-інструментальні (сольні й ансамблеві), хорові та вокальні твори. Серед них – 16 симфоній, 10 струнних квартетів, дві сонати для фортепіано, соната для скрипки, твори для камерного та струнного оркестру, Тріо для флейти, гобою і фортепіано, Фортепіанне тріо, дві Кантати-реквієм, *Missa Brevis*, *Te Deum*, та багато ін. [167]. Музика композиторки є широко визнаною на світовому рівні. Вона звучить у виконанні кращих оркестрів і солістів, виконувалась зокрема в *Darmstädter Ferienkurse*, на фестивалях *Варшавська осінь*, *Dresdner Musikfestspiele*, *New Music America* [167], тощо. Перша симфонія Глорії Коутс стала фіналісткою Конкурсу Кусевицького (*Koussevitzky competition*) 1986 року і «першою композицією жінки в серії концертів *Musica viva Bayerischer Rundfunk*» [167].

Мисткиню по праву вважають найпліднішою в світі жінкою – симфонічною композиторкою. За слушним ствердженням Кристин Амме, «Жодна жінка не написала стільки симфоній, як Глорія Коутс» [127]. Симфонічні твори цієї композиторки характеризують як «вираження експресіоністсько-апокаліптично-містичного світогляду» [127]. В одному зі своїх інтерв'ю Глорія Коутс зазначала: «Я ніколи не ставила собі за мету написати симфонію як таку. Це пов'язано з інтенсивністю того, що я намагаюся сказати» [164].

Характеризуючи творчість Коутс, відомий американський композитор та музикознавець Кайл Ганн підкреслює: «За різноманіттям таких прийомів, навіть за різним розгортанням схожих структур можна почути постійну естетику Коутс: її відчуття кожного руху як єдиного жесту, її майже постмінімалістичну односпрямованість. Перш за все, хоча смуток, гнів і містика з'являються в її роботах зі стилізованою ясністю, вони підпорядковані всеосяжному спокою, який часто має останнє слово, і завжди

найважливіше» [164]. За характеристикою Тревора Хантера, «Для Глорії Коутс художнє самовираження є духовною необхідністю. Вона має великий інтерес і значну участь у живописі, архітектурі, театрі, поезії та співі, але саме через композиторство вона задіює джерело абстрактної емоційності, до якого інші не можуть дотягнутися» [167].

Відомим музикантом є й американський композитор, диригент, піаніст, музикознавець і педагог **Джон В. Дауні** (*John W. Downey*) (1927–2004), який також навчався у О. Черепніна в Університеті Де Поля. Згодом Джон Дауні продовжив свою музичну освіту в Парижі у А. Онеггера, Д. Мійо та Н. Буланже, отримавши за свої творчі та наукові досягнення «*Prix de Composition* від Паризької Консерваторії та ступінь доктора філософії (*Docteur ès lettres*) в Університеті Сорбонна» [162]. З 1963 р. митець протягом 35 років викладав композицію та теорію музики в Університеті Вісконсин-Мілуокі як професор цього навчального закладу. Він зазначав: «Я викладаю, тому що щиро вірю, що маю обов'язок передати майбутнім поколінням знання, які я мав честь отримати» [162]. Джон Дауні також був «засновником і директором Вісконсинського форуму сучасної музики та директором Молодіжного симфонічного оркестру Мілуокі» [162].

Композиторська творчість Джона Дауні отримала світове визнання. Музика митця звучала в багатьох країнах Європи, Азії, Америки, Африки, в Австралії, тощо. Його композиторська спадщина включає значну кількість творів для симфонічного та камерного оркестрів, камерного ансамблю, одного й двох фортепіано, хору, духових інструментів тощо. Серед них – *Adagio Lyrico* для двох фортепіано (1953), Октет для духових (1958), *Істлейкська тераса* (1959) та *Піраміди* (1961) для фортепіано, два *Струнних квартети* (№ 1, 1962; № 2, 1976), *Соната* для скрипки, віолончелі та фортепіано (1966), *Agort* для Квінтету дерев'яних духових (1971), *П'ять симфонічних модулів* для оркестру (1972), *А якщо?* для хору, духового октету та ударних (1973), *Високі хмари і м'який дощ* для 24 флейт (1977), *Лідійська сюїта* для віолончелі (1978), *Фантазія* для фагота з оркестром, 1978), *Дует* для гобоя і клавесина

(1981), Концерт для контрабаса з оркестром (1987), *Ода свободі* для оркестру (1993), *Монолог* для англійського ріжка (1996) [162], тощо.

За свої творчі та наукові досягнення Джон Дауні отримав багато престижних нагород та звань, у тому числі від Національного фонду мистецтв, Американського товариства композиторів, авторів та видавців (ASCAP), Фонду Форда, Фонду Мебіуса, університетів Вісконсіна, Лоуренса, Рутгерса, Батлера, Вісконсинської ради мистецтв, та ін. У 1973 р. його твір *Agort* був представлений на престижну Пулітцерівську премію [162]. У 1980 р. Дауні за свої наукові здобутки був удостоєний у Франції почесного звання *Кавалер ордена мистецтв і літератури* (*Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*) та посвячений французьким урядом у лицарі [162]. А в 1990 р. митець був удостоєний за свої творчі заслуги премії Американської академії та Інституту мистецтв і літератури [162].

Світове визнання отримала й творчість іншого відомого учня Олександра Черепніна – американського композитора та піаніста **Роберта Мучинські** (*Robert Muczynski*, 1929-2010). Він також отримав музичну освіту (ступені бакалавра та магістра) в Університеті Де Поля, де вивчав композицію у Олександра Черепніна (а також навчався як піаніст у Вальтера Кнупфера). Саме Черепнін своїми творчими ідеями та активною підтримкою надихнув Роберта на його подальшу кар'єру як композитора [241]. За ствердженням Вальтера Сімонса (*Walter Simmons*), саме Олександр Черепнін був «його найважливішим наставником» [296] та здійснив найбільший вплив на його мистецьку індивідуальність та творчу діяльність. Даниною глибокої пошани молодого композитора своєму видатному вчителю стало зокрема створення Робертом Мучінські Варіацій на тему Черепніна (*Variations on a Theme of Tcherepnin*) op. 8 (1955).

Перші творчі кроки молодого музиканта виявилися надзвичайно успішними. Незабаром по закінченні Університету Де Поля він за замовленням Музичного фонду Фромма створює Першу симфонію (1953) та Концерт № 1 для фортепіано з оркестром (1954), а також став наймолодшим

композитором, котрий одержав запрошення до виконання свого твору з оркестром Луїсвілла як піаніст-соліст [225]. Фортепіанний концерт Мучінські з великим успіхом був також неодноразово виконаний з симфонічним оркестром Чікаго, а також записаний на грамплатівку. Завдяки цьому Р. Мучінські був у 1959-62 рр. удостоєний у рамках проекту молодих композиторів одразу двох стипендій від Фонду Форда [225].

З 1955 р. Мучінські розпочинає свою педагогічну кар'єру, викладаючи спочатку в Університеті Де Поля (курси теорії музики, композиції та фортепіано), згодом – у коледжі Лорас в Айові (на посаді завідувача кафедри фортепіано) та Університеті Рузвельта. З 1965 р. по 1988 р. він є професором та завідувачем кафедри композиції Аризонського університету [225].

Як піаніст Роберт Мучінські активно концертував упродовж усього свого життя. Важливу роль у виконавській кар'єрі музиканта відіграв зокрема яскравий виступ у Карнегі Холі (1958 р.) з концертною програмою, що складалася з його власних фортепіанних творів. У подальшому він також багато виступав на концертній сцені, зокрема у складі камерного ансамблю.

Композиторська спадщина Роберта Мучінські є надзвичайно великою та різноманітною, включаючи велику кількість оркестрових, камерно-ансамблевих, фортепіанних, концертних, хорових творів тощо. Серед них: дві симфонії (№ 1, 1953, та № 2, 1974), Концерт для фортепіано з симфонічним оркестром (ор. 7, 1954), Концерт для альт-саксофона і камерного оркестру (ор. 41, 1981), три фортепіанні сонати (Соната № 1 ор. 9, 1957; Соната № 2 ор. 22, 1966; Соната № 3, ор. 35, 1974), Соната для флейти і фортепіано, ор. 14 (1961), Соната для альт-саксофона і фортепіано (1970), Сонатіна для фортепіано (1949), Фантазійне тріо для кларнета, віолончелі та фортепіано (1969), Струнне тріо для скрипки, альту і віолончелі (1972), Експромт для труби соло (1972), Time Pieces для кларнета і фортепіано (1984) [225], Квінтет для духових інструментів (1985), Сюїта для оркестру (1958), Сюїта для фортепіано (1960), Токата для фортепіано (1961), прелюдії та етюд для фортепіано, твори для органу, клавесину, віолончелі, труби, ударних

інструментів [225] тощо. Втім, найважливіше місце у творчості композитора посідають саме камерно-ансамблеві та сольні фортепіанні твори.

Значна кількість творів Роберта Мучінські міцно увійшли в концертний репертуар багатьох музикантів усього світу. Його музика звучить у концертних залах Америки, Європи, Азії та Австралії, серед яких – такі ушановані, як Вігмор-хол (Лондон), Лінкольн-центр (Нью-Йорк), Кеннеді-центр (Вашингтон), тощо.

Творчість композитора була відзначена численними нагородами та відзнаками. Так, великої популярності та визнання набула Соната для флейти та фортепіано, яка отримала вищу премію на Міжнародному конкурсі композиторів у 1961 році [242]. Національний симфонічний оркестр Вашингтона у 1965 р замовив Мучінські твір *Симфонічні діалоги* (ор. 20) та з величезним успіхом виконав його у жовтні того ж року (диригент Говард Мітчелл) [242]. У 1977 р. фортепіанну сонату композитора № 3 було визначено як обов'язковий сучасний сольний твір на VII міжнародному фестивалі-конкурсі піаністів, який відбувся в Університеті Меріленду [242]. У 1980 році Мучінські на замовлення від Міжнародного конкурсу піаністів імені Джини Бахауер написав твір «Маски» ор. 40. У 1982 р. його Концерт для альт-саксофона та камерного оркестру був номінований на Пулітцерівську премію в галузі музики [242]. А у 1992 р. на V Міжнародному конкурсі піаністів у Сіднеї найкращим сучасним твором була одноголосно визнана його Соната № 2 [242].

За ствердженням Вальтера Сімонса (*Walter Simmons*), музика Роберта Мучінські «розмовляє мовою американського неокласицизму середини 20-го століття, пом'якшена романтичним настроєм і емоційністю» [296]. Характеризуючи творчість митця в цілому та зазначаючи сталість його композиторського стилю, який зазнав мало змін, музикознавець підкреслює, що «найдивовижнішим є те, наскільки незмінно високою була якість його тематичного матеріалу, його виразного змісту і майстерності» [296].

Надзвичайно талановитою артисткою є учениця О. Черепніна відома американська піаністка та музична педагогиня **Марта Брейден** (*Martha Braden*). Почавши з шести років навчатися на фортепіано, вона вже у п'ятнадцятирічному віці проводила майстер-класи. Вищу музичну освіту Марта отримала у Вестмінстерському хоровому коледжі у Принстоні [220]. Понад 60 років свого життя Марта Брейден присвятила активній концертно-виконавській та педагогічній діяльності. Вона також отримала визнання як музична письменниця.

Марта Брейден з великим успіхом виступала із сольними концертами на багатьох престижних концертних залах світу, у тому числі в Карнегі-холі, в Еліс Таллі Холл (*Alice Tully Hall*) у Линкольн-центрі виконавських мистецтв (*Lincoln Center for the Performing Arts*), у Меркін-холі (*Merkin Hall*) у Нью-Йорку тощо [220]. Піаністка також брала участь у симфонічних концертах разом із відомими диригентами. Одним з найважливіших у її кар'єрі став виступ із симфонічним колективом під керуванням Леонарда Бернстайна. Концертно-виконавська діяльність Марти Брейден (передусім її сольні концерти) протягом багатьох років незмінно отримувала високу оцінку на сторінках авторитетних періодичних видань (зокрема, *The New York Times*) та в інших видах ЗМІ [220].

Окрім виступів у концертних залах, Марта Брейден здійснила запис низки концертних програм на CD-дисках. Її музична дискографія містить альбоми фортепіанних творів американських композиторів Девіда Креєнбюля (*David Kraehenbuehl*, 1923-1997), Росса Лі Фінні (*Ross Lee Finney*, 1906-1997), а також два альбоми фортепіанних творів Олександра Черепніна (*Bagatelles*, op. 5; *Message*, op. 39; *Voeux (Wishes)*, op. 39b; *Five Concert Etudes*, op. 52; *Songs Without Words*, op. 82; *Sonata No. 2*, op. 94), записані артисткою у 1991 та 2002 роках [279].

Надзвичайно успішною та плідною є також довготривала (упродовж шести десятиріч!) музично-викладацька діяльність Марти Брейден у галузі фортепіанної педагогіки, яка включає, поряд із педагогічною роботою у

США, також період (на початку 1980-х років) надзвичайно успішного викладання піаністки у музичних консерваторіях Китаю [220].

Одним з найвідоміших учнів Олександра Черепніна є знаменитий китайський композитор, піаніст, педагог та культурний діяч **Хе Лутін** (*He Luting*, 1903-1999). Він також писав під іменем *Родін Хо* (саме цим ім'ям було підписано твір «Флейта хлопчика – погонича буйволів», що став переможцем композиторського конкурсу, проведеного Черепніним у Китаї).

З 1931 р. Хе Лутін навчався у Шанхайській консерваторії за класами фортепіано та гармонії, втім через матеріальні труднощі був вимушений перервати свою музичну освіту. Продовжити заняття в консерваторії йому вдалося лише завдяки перемозі на організованому в 1934 році Олександром Черепніним конкурсі на кращий фортепіанний твір у китайському стилі, де молодий композитор здобув одночасно дві нагороди: першу премію за п'єсу «Флейта хлопчика – погонича буйволів» (або *Пастуша флейта*) та додаткову почесну премію за п'єсу «Колискова». Як зазначають дослідники *Mao Mengdan* та *Min Lingkan*, «На той час він жив у головній будівлі швейного цеху, де навчався, складав та стежив за музичною сценою. <...> Хе Лутін невпинно працював у своїй орендованій кімнаті на горищі швейної майстерні, створюючи для конкурсу “Пастушу флейту”, “Колискову” та “Думки про минуле”» [215]. Перемога на національному композиторському конкурсі одразу зробила Хе Лутіна знаменитим в усьому Китаї. Внаслідок цього «його навчання було сплачено школою» [215].

Продовживши свої заняття в Шанхайській консерваторії, молодий митець навчався у таких видатних музикантів, як Олександр Черепнін та відомий китайський композитор, теоретик і педагог, проректор консерваторії Хуан Цзи (1904-1938), який здобув музичну освіту в Європі (у Дублінському коледжі) та США (в Єльському університеті за класом композиції) [345, с. 304].

Олександр Черепнін активно сприяв широкому міжнародному визнанню творчості Хе Лутіна. Він заснував власне видавництво *Tcherepnin Collection* спеціально задля можливості публікації творів талановитих китайських і

японських композиторів (насамперед переможців організованих ним національних композиторських конкурсів). (Спочатку він здійснив запис п'єс Хе Лутіна та Лао Чічена в компанії «*Victor*» і намірився їх видати, та зіткнувся з небажанням видавців брати п'єси до друку – азіатська музика нікого на той час не цікавила). За браком гравера й нотної друкарні видавництво було налаштоване у Японії, де О. Черепнін також певний час викладав. Серед п'єс, надрукованих у збірнику, твір Хе Лутіна був розміщений першим, а сама фігурка хлопчика-пастуха, що сидить верхи на буйволі й награв на флейті, стала емблемою *Tcherepnin Collection* [95].

За 4 роки (1934-1937) функціонування видавництва Черепніним були надруковані понад 40 творів сучасних китайських та японських композиторів (Хе Лутіна, Лю Шенана, Лао Чічена, Іфукубе, Йоріцуне Мацудайра, Бунья Ко, Ясудзі Кійосе, Кодзіро Кобуне, Тосіцугу Огіхара, Тадасі Ота та ін.). Назви творів та імена композиторів друкувалися трьома мовами: китайською (або японською), англійською. О. Черепнін організував представництво *Tcherepnin Collection* також у США (Нью-Йорк) та Європі (Відень і Париж). На жаль, під час Другої світової війни це видавництво було знищене [95].

Завдяки підтримці О. Черепніна твори Хе Лутіна почали також записуватися на платівках. Так, за свідченням Mao Mengdan та Min Lingkang, знаменита фірма «*Pathé Records* випускала та поширювала записи його відзначених нагородами творів як усередині країни, так і за кордоном» [215].

У тому ж 1934 р. Хе Лутіна запрошують до сфери кіноіндустрії. Упродовж 1930-х років він здійснив значний внесок у розвиток китайської кіномузики, створивши понад 100 пісень до кінофільмів, які (зокрема, *Пісня човнярів*, *Пісня носіїв*, *Навесні*, *Плач розлуки*, *Ностальгія*, *Пісня про кохання* та *Осіньна вода та кохана* та особливо *Пісня пір року* та *Пісня мандрівної співачки* до фільму «*Вуличний ангел*») набули значної популярності [215].

Під час війни активна мистецька діяльність Хе Лутіна стала підпорядкованою боротьбі Китаю з японською агресією. Великої популярності набув написаний митцем патріотичний твір *Пісня партизан*, публічне

виконання якого під орудою самого автора мало величезний успіх. «Звучними бойовими піснями» [215] стали також композиції Хе Лутіна «Вперед, Народно-визвольна армія», «Марш нової демократії» та «Молодь нового Китаю» [215].

З 1946 р. Хе Лутін стає диригентом Центрального симфонічного оркестру Китаю і поряд з цим – заступником керівника Північно-Китайської Організації Народно-культурної роботи. Водночас митець обіймає посаду віце-президента Центральної консерваторії музики у Пекіні [174].

Після 1949 р. Хе Лутін повертається до Шанхаю і очолює Шанхайську консерваторію як її президент. На цій посаді він, за ствердженням *Maο Mengdan* та *Min Lingkang*, заклав міцну основу для формування в Китаї єдиної системи музичної освіти, заснувавши «дочірні середні та початкові школи Шанхайської консерваторії, готуючи визначні музичні таланти на початковому, середньому та вищому рівнях для країни» [215]. Цей період також був ознаменований новим розквітом композиторської творчості митця.

У роки Культурної революції видатний музикант зазнав репресій через його «зв'язок із західною музикою і, зокрема, через його захист Клода Дебюссі» [174]. Утім у 1976 р. Хе Лутіна було із пошаною поновлено на посаді директора Шанхайської консерваторії. А згодом Головний концертний зал цієї консерваторії на честь видатного митця було названо його ім'ям [174].

Висновки до розділу 2

1. Визначено, що об'ємний творчий доробок О. Черепніна охоплює практично всі основні жанри академічної музики. Окреслено різноманітну та багатопланову жанрову палітру Олександра Черепніна та висвітлено її трансформації на різних етапах його творчої діяльності. Виявлено жанрові пріоритети та провідні жанрові сфери композиторської творчості митця.

Зазначено, що мистецька спадщина композитора включає музику для найрізноманітніших виконавських складів: для симфонічного та камерного

оркестру, для солюючих інструментів з оркестром та без нього, для камерного ансамблю, хору, вокалу, ударних інструментів, тощо.

Охарактеризовано оперну творчість Олександра Черепніна. Висвітлено репрезентацію жанру балету у доробку композитора. Охарактеризовано оркестровий доробок митця, що включає в себе твори для симфонічного, камерного і струнного оркестрів. Висвітлено значну роль жанрів симфонії та сюїти, а також духовної музики в оркестровому спадку О. Черепніна.

Охарактеризовано концертні твори О. Черепніна для солістів з оркестром, серед яких чільне місце посідають інструментальні концерти з оркестром (насамперед фортепіанні). Зазначено жанрову близькість до інструментальних концертів також категорії творів для голосу або читця з оркестром, до якої належать вокально-оркестрові твори та оркестрові (чи вокально-оркестрові) твори за участю читця. Визначено, що вокально-оркестрова сфера представлена у доробку митця жанром кантати.

Охарактеризовано ансамблеві жанри (дуети, тріо, квартети, квінтети для різних інструментальних складів), широко репрезентовані у доробку композитора. Висвітлено камерно-ансамблеві твори композитора, написані для струнних інструментів (струнні квартети, дуети та тріо) та струнних інструментів з фортепіано (дуети для скрипки з фортепіано та для віолончелі з фортепіано, фортепіанні тріо, фортепіанний квінтет). Окреслено ансамблеві твори О. Черепніна для інших камерно-інструментальних складів (для кларнета та фортепіано, для віолончелі та гамби та органу, для туби або басового тромбону та фортепіано, та тріо для 3-х флейт та тріо для 3-х труб або тромбонів, флейтовий квартет, квінтети для мідних духових інструментів та для дерев'яних духових інструментів, тощо).

Визначено особливу роль жанрів фортепіанної музики у композиторському спадку Олександра Черепніна. Підкреслено, що однією із загальних тенденцій творчості митця є тяжіння до мініатюри. Окреслено жанрову палітру сольної фортепіанної творчості композитора (сонати,

сонатини, токати, прелюдії, етюдів, сюїти, багателі, арабески, новелети, скерцо, тощо), а також фортепіанних дуетів у 4 руки та для 2-х фортепіано.

Висвітлено наявність у композиторському доробку О. Черепніна творів для клавесину, органа, арфи або кельтської арфи, литавр, акордеону тощо.

Охарактеризовано вокально-хорові (меса, літургійні піснеспіви) та вокальні (насамперед камерно-вокальні) жанри, репрезентовані у творчості О. Черепніна. Зазначено, що жанрова панорама композиторської творчості Олександра Черепніна доповнюється його музикою для театру та кіно.

2. Визначено величезне значення багаторічної концертно-виконавської діяльності Олександра Черепніна як одного з основних напрямів його творчої діяльності. Підкреслено роль фортепіанно-виконавської діяльності в творчій біографії митця. Висвітлено постаті видатних музикантів-педагогів, які сприяли вдосконаленню його піаністичної майстерності.

Охарактеризовано європейську та світову кар'єру Олександра Черепніна як блискучого концертуючого піаніста-композитора. Висвітлено світові концертні тури митця, зокрема, його конвєртування у Китаї.

Підкреслено, що концертно-виконавська діяльність Олександра Черепніна завжди була нерозривно взаємопов'язана з його композиторською творчістю, а також з педагогічним і просвітницьким напрямками діяльності.

Визначено, що упродовж багатьох років провідним видом концертно-виконавської діяльності Олександра Черепніна був концерт у форматі авторського вечору, де митець виступав із виконанням власних творів як композитор-піаніст.

Визначено та охарактеризовано основні риси піанізму О. Черепніна.

3. Визначено роль музично-педагогічної діяльності Олександра Черепніна як важливого напрямку його багатогранної мистецької активності. Підкреслено щільний зв'язок музичної педагогіки О. Черепніна з іншими напрямками його творчої діяльності, передусім з композиторською та виконавською творчістю, а також з культурно-просвітницькою діяльністю.

Охарактеризовано плідну педагогічну діяльність Олександра Черепніна в Шанхайській консерваторії та визначено її суттєвий вплив на розвиток музичної освіти та загалом музичного мистецтва в Китаї. Висвітлено вагоме значення для китайської фортепіанної педагогіки створеної Черепніним «Школи фортепіанної гри на базі пентатонічного звукоряду», що є першим систематичним посібником, заснованим саме на китайському музичному матеріалі. Зазначено, що учнями й послідовниками О. Черепніна є чимало відомих китайських та японських композиторів та піаністів, серед яких зокрема Хе Лутін, Дін Шаньде, Цзян Веньє, Тінг, Акіра Іфукубе, Йоріцуне Мацудайра, Фуміо Хаясака, Бунья Ко, Ясудзі Кійосе та ін.

Висвітлено активну педагогічну діяльність О. Черепніна в Університеті ДеПоля в Чикаго (США), де він викладав композицію, аналіз музичних форм і історію музики, а також факультативний курс за основами власної музично-теоретичної концепції (дев'ятиступеневий звукоряд та принципи інтерпункту).

Зазначено, що з 1950-х рр. педагогічна діяльність Олександра Черепніна поширюється також на європейські країни (Францію, Австрію, Велику Британію, тощо), де він багатьма мовами читав лекції студентам.

3. Охарактеризовано мистецьку діяльність багатьох відомих музикантів (композиторів, піаністів, музикознавців, педагогів) – учнів Олександра Черепніна. Створено творчі портрети композитора, піаніста, музикознавця і культурного діяча Філіпа Реймі; музикознавця, піаніста та педагога Енріке Альберто Аріаса; музикознавця, піаніста та педагога Гая Вюльнера; композиторки та співачки Глорії Коутс; композитора, диригента, піаніста, музикознавця і педагога Джона В. Дауні; композитора та піаніста Роберта Мучинські; піаністки і музичної педагогині Марти Брейден, а також композитора, піаніста, педагога та культурного діяча Хе Лутіна.

РОЗДІЛ 3

ОЛЕКСАНДР ЧЕРЕПНІН У ТВОРЧОМУ ДІАЛОЗІ З КИТАЙСЬКОЮ МУЗИКОЮ

3.1. Творча діяльність Олександра Черепніна в Китаї та її історичне значення

Олександр Черепнін здійснив величезний внесок у розвиток музичної культури Китаю ХХ ст. та став там не лише одним із найшанованіших іноземних музикантів, а навіть отримав у знак дружби й поваги та за свої заслуги перед китайським мистецтвом китайське ім'я – Ци Ерпін.

У квітні 1934 р. Олександр Черепнін вирушив до тривалого світового концертного туру до Китаю, Японії, Сінгапуру, Філіппін, Єгипту та Палестини, протягом якого планував ознайомитись з їхнім музичним фольклором та використати його як джерело композиторського натхнення.

Утім, приїхавши до Китаю, він одразу закохався у китайську культуру та змінив свої плани, вирішивши надовго затриматись у цій країні. Захоплення традиційним мистецтвом Китаю виявилось таким сильним, що навіть, за словами китайської дослідниці Ю Менсі, «надихнуло митця на переосмислення своєї музичної ідентичності» [310, с. 7]. Вже в одному зі своїх перших інтерв'ю у Шанхаї він високо оцінив китайську культуру й підкреслив: «Я вважаю, що тут, на Далекому Сході, я можу знайти свої ідеали» [358]. За справедливим ствердженням Ю Менсі, «Час, проведений Черепніним у Китаї, залишив незгладимий слід у його музичному підході та був постійним джерелом натхнення протягом усього його композиторського життя» [310, с. 9].

Ставлячись із великою повагою та любов'ю до традиційного китайського музичного мистецтва, Черепнін майже одразу по приїзді до Китаю почав інтенсивно його вивчати. Композитор був вражений багатоманіттям музичного світу Китаю, його особливими звуковими

вимірами. Він писав: «Музика будь-якого роду, <...> належить повсякденному життю китайців <...> З двох торговців, які продають одні й ті самі товари, один гратиме на бамбуковій флейті чи співатиме, тоді як інший акомпанує йому на якомусь інструменті. <...> Від найпримітивнішої до вищої форми рідна музика Китаю тісно пов'язана з буттям народу та синхронізує його роботу, їхнє життя, їхні мрії та їхню медитацію» [264]. Черепнін жартівливо називав своє захоплення китайською народною музикою *народним лікуванням (Folk cure)* [262; 232], внаслідок якого він «органічно засвоїв характерні риси музичної мови і ширшого музичного мислення» [310, с. 35]. У своєму листуванні з друзями композитор підкреслював: «Я вивчав китайську грамоту, навіть китайську мову та письмо, щоб глибше дізнатися країну та людей» [232].

Митець швидко увійшов у культурне життя Китаю, постійно розширюючи свої соціальні та творчі зв'язки й активно і плідно спілкуючись з численними представниками різних сфер національного мистецтва у Шанхаї, Пекіні та багатьох інших містах. Надзвичайно важливими в аспекті культурної взаємодії стали тісні особисті й творчі стосунки Олександра Черепніна з найвидатнішими митцями пекінської опери – драматургом Ці Рушанєм (*Qi Rushan*) та уславленими так званими «*Чотирма майстрами Дань*²⁰» [158; 293] – Мей Ланьфаном (*Mei Lanfang*), Чен Яньцю (*Cheng Yanqiu*), Шан Сяююнем (*Shang Xiaoyun*) та Сюнь Хуйшеном (*Xun Huisheng*) [310, с. 43], з якими композитор багато й плідно контактував. У їхньому колі Черепнін проводив багато часу, вивчаючи традиційну китайську музику та насамперед пекінську оперу. Одного разу китайські митці влаштовували для нього у будинку Мей Ланьфана традиційне китайське чаювання, на якому усі вони були присутніми [310, с. 43].

Найвагомішим для Олександра Черепніна стало близьке спілкування з легендарним китайським драматургом і вченим, теоретиком драми та

²⁰ *Дань* – у Пекінській опері це жіноче амплуа, яке виконувалося виключно чоловіками і потребувало особливої майстерності та артистизму. У першій половині XX ст. були визнані *Чотири знамениті дань Пекінської опери* – Мей Ланьфан, Чен Яньцю, Шан Сяююнь та Сюнь Хуйшен [158].

істориком Ці Рушанєм (*Qi Rushan*)²¹ (1877-1962). Саме Ці Рушань відродив інтерес до традиційної китайської драми та був «першим, хто назвав Пекінську оперу “національною оперою”» [310, с. 44]. Отримавши ґрунтовну освіту спочатку в Китаї, а згодом у Європі, він глибоко захопився європейською драмою та відчув непереможне бажання відновити традиційний китайський театр [249]. Повернувшись до Китаю, Ці Рушань присвятив себе практичному впровадженню цієї ідеї, яке йому вдалося реалізувати після знайомства у 1913 році з Мей Ланьфаном та подальшого об'єднання їхніх творчих зусиль [249]. Плідна творча співпраця цих двох видатних митців, яка тривала понад двох десятиріч²², призвела до нового величезного відродження традиційної китайської драми, перш за все Пекінської опери, та її широкого світового визнання.

Тісному спілкуванню та дружбі О. Черепніна з Ці Рушанєм сприяли вільне володіння останнім багатьма європейськими мовами, а також, головне, схожість їхніх поглядів на мистецтво та на майбутні шляхи розвитку китайської культури у взаємодії із культурою західною. Вивчаючи під керівництвом Ці Рушаня різні типи китайських традиційних опер та символічні й виконавські особливості китайських традиційних музичних інструментів [310, с. 32], О. Черепнін постійно обговорював із своїм наставником проблеми, пов'язані зі специфікою китайської національної культури та необхідністю збереження її самобутності.

О. Черепнін щиро поклонявся Ці Рушаню, вважаючи його своїм учителем в осягненні найважливішої для китайського традиційного мистецтва творчої сфери – пекінської опери. На прохання композитора та на знак глибокої пошани Ці Рушань символічно всиновив його й надав названому синові китайське ім'я (за своїм прізвищем *Ці*, як для власного сина) – *Ці ЛьПін (Qilpin)*, або ж *Ці Ерпін (Qierpin)*. Відомо, що Черепнін «навчився писати своє китайське ім'я і мав дві особисті печатки» [310, с. 44],

²¹ Ці Рушань також відомий під іменем Чі Чжушань (*Chi Jushan*) [249].

²² Ці Рушань створив спеціально для Мей Ланьфана понад 20 театральних п'єс, серед яких є як нові твори, так і аранжування традиційних драм [249].

на яких воно було вирізано. Зауважимо, що саме так дотепер називають Олександра Черепніна в Китаї, і саме під цими іменами він фігурує й у китайській музикознавчій літературі [312; 322; 332; 347; 350-351; 352; 358; 359; 363; 367; 368].

Черепнін багато спілкувався із музичною спільнотою Шанхаю, Пекіну та Тяньцзіну, з керівниками, професорами та студентами мистецьких навчальних закладів Китаю, насамперед Національної музичної консерваторії у Шанхаї та музичного факультету Національного коледжу мистецтв і наук Національного університету у Пекіні, та ін. У одному зі своїх тодішніх листів до друзів він писав: «Я ніколи не очікував знайти країну, де люди будуть так зацікавлені в тому, що я можу їм запропонувати, і я ніколи не очікував знайти так багато ідей та мистецьких здобутків [232].

З перших днів перебування в Пекіні Черепнін регулярно навчався грі на традиційному китайському інструменті *pini* у відомого музиканта Цао Аньхе (*Cao Anhe*). Цао Аньхе, котрий дуже пишався тим, що саме він навчив О. Черепніна грати на піпі, згодом описав цей процес у своїх мемуарах [310, с. 26-27]. Факт такого навчання певною мірою висвітлює широке використання Черепніним символічного образу й характеру звучання *pini* у його фортепіанних творах (зокрема, у знаменитій п'єсі «Пошана Китаю» (*Homage to China*) ор. 52 № 2, а також у пісні «Відповісти купцям» з вокального циклу *Сім пісень на вірші китайських поетів* ор. 71). Існує відома фотографія того часу з зображенням композитора, якій у китайському національному вбранні грає на *pini* (див. Додаток Б).

Черепнін був захоплений звучанням та образною символікою китайських традиційних музичних інструментів (передусім піпи та гуцінь), втілюючи їх у своїй композиторській творчості. *Pipa*, яку в Китаї називають королем народної музики, є одним з найулюбленіших національних музичних інструментів, історія якого налічує понад дві тисячі років. Знаменитий поет доби династії Тан Бай Цзюї (*Bai Juyi*) [311] у своїй поемі «*Pipa Cín*» [344] (*Pipa Xing*) так зображує вишукане звучання піпи: «Великі

струни шумлять, як проливний дощ, а маленькі струни схожі на шепіт. Галасливі та різноманітні, великі намиста та маленькі намистини падають на нефритову пластину. <...> Срібна пляшка увірвалася у воду <...>. В кінці пісні збирається малюнок серця» [344]. Гуцінь (або *китайська лютня*) також є одним із найстаріших та найважливіших музичних інструментів Китаю, що втілює в собі сутність традиційної китайської музичної культури [310]. Любов О. Черепніна до *гуцінь* та показує унікальні характеристики звучання цього інструменту яскраво втілені у *П'яти концертних етюдах* для фортепіано (№ 2 – *Гуцінь (The Guqin)*).

Надзвичайно важливими для китайської музичної культури є різноманітні ударні інструменти, насамперед гонги та барабани, спільне звучання яких створює особливе відчуття ритму. В китайській традиційній опері акомпанемент гонгів та ударних²³ дуже часто використовується як музично-драматургічний засіб, котрий сприяє більшій виразності музики й сценічної дії та суттєво посилює інтенсивність її емоційно-психологічного впливу, а також створює спеціальні звукові ефекти та підкреслює вишуканість і примхливість ритмічних малюнків. Олександр Черепнін у своїх *китайських* творах часто звертається до імітування звучання гонгів та барабанів шляхом застосування численних метроритмічних комбінацій та змін ударів.

Знайомство з традиційною музичною культурою Китаю викликало в композитора надзвичайно сильне й водночас подвійне за своїм характером почуття. З одного боку, це був захват від отриманих музичних вражень. У своїй *Автобіографії* О. Черепнін згадує про це так: «Виступи мали тривати лише по кілька тижнів у кожній з країн, але, вражений тим, що я побачив і почув, я залишився у Китаї та Японії на цілий рік, і потім, навідавшись до Європи, я знову повернувся на Схід, щоб ще рік концертувати, вчити і навчатися» [261, с. 17]. З іншого боку, митця переповнював подив через те,

²³ У китайській національній традиції існує багато типів гонгів та барабанів, зокрема маленькі гонги, тарілки, великі гонги тощо.

що величезні багатства національного музичного мистецтва Китаю майже ігнорувалися молодими китайськими митцями, які принципово намагалися спиратись у творчості суто на європейські форми та традиції.

Описуючи через багато років ці події, О. Черепнін зазначав: «Коли я був вперше в Шанхаї – тобто в 1934-му році, мене вразила китайська традиційна музика, пригнічувало те, що, коли китайські композитори (сучасні) почали складати для інтернаціональних інструментів (рояль, скрипка, оркестр), вони складали музику, що нічим не виходить з китайських народних або традиційних джерел. Щоб їх до цього підбурити, я зробив конкурс на створення фортепіанної п'єси на основі китайської традиційної музики чи фольклору, вільно відкритий для всіх китайських композиторів. Я зробив це через китайську національну консерваторію, з директором якої, Сяо Юмеєм, я потоваришував у Шанхаї» [187, с. 145].

Ідея проведення такого творчого конкурсу, що «мав за мету створення національної китайської музики» [264: 395], виникла у Черепніна вже на початку його перебування в Шанхаї. 21 травня 1934 року Черепнін надіслав Сяо Юмею (*Xiao Youmei*) листа, в якому просив його «взятися за організацію конкурсу, метою якого є створення національної китайської музики. <...> Я сподіваюся, що результатом цього конкурсу стане поява такої п'єси для фортепіано, котру я зможу узяти з собою, що дасть мені можливість поширити в інших країнах китайську музику, яку я щиро ціную» [257, с. 46].

Запропонований Черепніним проєкт конкурсу передбачав зокрема таке: для участі треба було подати фортепіанний твір тривалістю не довше п'яти хвилин, написаний на базі китайського фольклору; конкурсні твори мали надсилатись під псевдонімами, а листок з ім'ям автора – міститись у заклеєному конверті. Граничною датою надсилання робіт було оголошено 15 вересня.

У листопаді 1934 р. було створено авторитетне журі, до якого увійшли: сам О. Черепнін; директор Шанхайської консерваторії Сяо Юмей; проректор Шанхайської консерваторії, композитор і музичний теоретик Хуан Цзи (*Huang Zi*) та два професори Шанхайської консерваторії – піаніст Б. Захаров та

композитор, теоретик і піаніст С. Аксаков. Премію (100 доларів), яку мав отримати переможець, О. Черепнін виділив (як і інші витрати конкурсу, котрий він цілком спонсорував) із власних коштів.

До конкурсу було надіслано одинадцять робіт. Він виявився надзвичайно результативним і вдалим та став, за висловом китайського дослідника *Chang Chi-Jen*, «величезним особистим тріумфом Черепніна» [145, р. 59].

Першу премію за енергійною пропозицією О. Черепніна було одностайно присуджено Хе Лутіну за твір «Флейта хлопчика – погонича буйволів» (*Buffalo Boy's Flute*). О. Черепнін був у захваті від цієї прозорості за фактурою двоголосої поліфонічної мініатюри, центральним образом якої є хлопчик-пастушок, що їде на спині буйвола й награв на бамбуковій флейті. Китайські дослідники Вей Тінге (*Wei Tingge*) та Чжао Сяошен (*Zhao Xiaosheng*) зазначають, що «Флейта хлопчика – погонича буйволів» (*Buffalo Boy's Flute*) є «першою фортепіанною композицією, яка визначає автентичний національний стиль» [235, с. 27], враховуючи той факт, що вона демонструє можливість встановлення національного музичного стилю шляхом модифікації іноземної техніки та через розумне поєднання європейської системи з китайським стилем на практиці» [288].

Втім, і інші конкурсні роботи виявилися настільки високими за рівнем, що журі, за пропозицією О. Черепніна, оголосило ще чотирьох переможців. Другу премію (додаткові 100 доларів, забезпечені О. Черепніним) розділили Лао Чічен (*Lao Zichen*, п'єса «Пастуші забави»), Ю Бьянмін (*Yu Bianmin*, Варіації до мінор), Чень Тяньхе (*Cen Tianhe*, Прелюдія) та Цзян Дінсянь (*Jiang Dingxian*, «Колискова»). Додаткову почесну премію отримав Хе Лутін за п'єсу, що також мала назву «Колискова». (30 років потому О. Черепнін, згадуючи про цей конкурс, помилково зазначив, що почесною премією був нагороджений Лю Шенан (*Liu Xuean*) за п'єсу «Crazy» («Божевільний»)).

У 1935 р. О. Черепніним було організовано подібний конкурс також на кращий оркестровий твір японських композиторів. Цей конкурс (який був

проведений у Франції) суттєво сприяв позитивним змінам у японській музиці тієї доби, хоча, імовірно, і не настільки вагомо, як китайський. Надзвичайно авторитетним був склад журі конкурсу, членами якого були такі ушавлені митці, як Артур Онеггер, Альберт Руссель, Жак Ібер, Александр Тансман, Тібор Харшанї, П'єр-Октав Ферру та Анрі Гїл-Марш. Переможцем цього конкурсу одноголосно було проголошено Акіру Іфукубе (*Akira Ifukube*, 1914-2006) із твором «Японська рапсодія». Загалом у конкурсі було відзначено лише дві роботи: «Японська рапсодія» Акіри Іфукубе та «Пасторальна пісня» Йоріцуне Мацудайри (*Yoritsune Matsudaira*). Зазначимо, що обидва ці молоді музиканти стали згодом відомими композиторами, визнаними в усьому світі.

Слід особливо підкреслити, що Олександр Черепнін не лише започатковував і практично запроваджував такі творчі заходи, а й особисто активно підтримував талановитих молодих китайських та японських митців. Цікаві факти, що підтверджують цю думку, наводить зокрема дослідник Хе Ілінь: «Переможець конкурсу Акіра Іфукубе був звичайним клерком, але після перемоги в конкурсі до нього приїхав пан *Ці Ерпін* і переконав повністю присвятити себе створенню музики, і саме завдяки цьому конкурсу Акіра Іфукубе офіційно став на шлях музичного професіоналізму» [359].

Акіра Іфукубе (*Akira Ifukube*, 1914-2006) згодом вивчав під керівництвом Олександра Черепніна сучасну західну композицію. За підтримки Черепніна твори Іфукубе (насамперед *Японська рапсодія*) неодноразово виконувалися у 1930-ті роки в Європі, а фортепіанну сюїту молодого композитора було відзначено на Венеційському фестивалі 1938 р. [113].

Зауважимо також, що у бесіді з відомим німецьким музикантом Вольфгантом Брейером (*Wolfgang Breyer*), яка відбулася вже на початку ХХІ ст., Акіра Іфукубе виголосив: «Найбільше на мене вплинув композитор Олександр Черепнін» [140]. Японський митець особливо підкреслював: «З одним із своїх концертних творів я виборов першу премію на конкурсі ім. О. Черепніна в Європі, після чого навчався у нього у Бостоні. Він також був

відповідальним за прем'єру мого першого балету *Bon Odori / Bon Dance*. Вона була виконана у Відні 1938 року. Я досі дуже пишаюся цим» [140].

Повертаючись до висвітлення діяльності Черепніна в Китаї, відмітимо, що після проведення композиторського конкурсу митець здійснив запис п'єс Хе Лутіна та Лао Чічена в компанії «*Victor*» і намірився їх видати, та зіткнувся з небажанням видавців брати п'єси до друку – азіатська музика нікого на той час не цікавила. Тоді композитор заснував власне видавництво *Tcherepnin Collection*. За браком гравера й нотної друкарні видавництво було налаштоване у Японії, де О. Черепнін також певний час викладав. У січні 1935 р. він підписав видавничий контракт із «Товариством Лонг Ін» у Токіо з метою створення серії нотних видань *Сучасна музика Дальнього Сходу*, які мали друкуватися та надходити у продаж у декількох країнах – Китаї, Німеччині, Японії, США та Франції [100]. Першою серед творів, опублікованих у межах цього проекту, була п'єса Хе Лутіна, а сама фігурка хлопчика-пастуха, що сидить верхи на буйволі й награв на флейті, стала емблемою видавництва *Tcherepnin Collection*.

За 4 роки (1934-1937) функціонування цього видавництва Черепніним були надруковані понад 40 творів сучасних китайських та японських композиторів (Хе Лутіна, Лю Шенана, Лао Чічена, Акіра Іфукубе, Йоріцуне Мацудайра, Бунья Ко, Ясудзі Кійосе, Кодзіро Кобуне, Тосіцугу Огіхара, Тадасі Ота та ін.). Назви творів та імена композиторів друкувалися трьома мовами: китайською (або японською), англійською та російською. О. Черепнін організував представництво *Tcherepnin Collection* також у США (Нью-Йорк) та Європі (Відень і Париж). На жаль, під час Другої світової війни це видавництво було знищене.

Сам Олександр Черепнін через багато років особливо підкреслював, що «чимало попрацював для освіти молодих піаністів та композиторів у Японії та Китаї, написав фортепіанну школу на основі пентатонічної гами та вчив китайців залишатися китайцями, а японців – японцями» [187, с. 147].

Творча діяльність О. Черепніна в період з квітня 1934 по квітень

1937 р. мала величезний вплив на увесь подальший розвиток музичної культури Китаю. «Діяльність, яку розвинув у Китаї та Японії Черепнін, вийшла далеко за рамки концертної. <...> Натхнений художніми, педагогічними, просвітницькими ідеями та проектами, він зробив для розвитку національних шкіл цих країн надзвичайно багато» [187, с. 145].

За справедливим ствердженням Хе Ілінь, Олександр Черепнін «сприяв розвитку китайських та японських композиторів через конкурси, заохочував молодих композиторів, що створюють національні твори, і не шкодував зусиль для просування китайської та японської національної музики, розкопуючи твори західних музичних інструментів із національним колоритом» [359].

О. Черепнін надав потужний стимул розвитку китайської та японської національних композиторських шкіл та упродовж свого подальшого життя активно просував китайську музику по всьому світу. Митець стверджував: «Чим більше створюється національної китайської музики, тим вагомніше місце вона може посісти на міжнародній музичній сцені» [264]. Завдяки саме його зусиллям музика китайських та японських композиторів уперше отримала визнання у світовому культурному просторі. Так, широковідомими композиторами стали Хе Лутін, Цзян Веньє (*Jiǎng Wényuě*), Лао Чічен, Іфукубе, Йоріцуне Мацудайра, Огіхара та Кійосе, які отримали визнання не лише на батьківщині, а й на Заході. І саме вплив Олександра Черепніна на загальне спрямування нової китайської композиторської та виконавської (передусім піаністичної) школи XX століття став визначальним для їх майбутнього.

Глибокий вплив О. Черепніна на національну музичну культуру Китаю XX століття підкреслюють практично усі сучасні китайські музикознавці, котрі звертаються до цієї проблематики. Так, зокрема, керівник кафедри композиції в Шан'їні Чжоу Сянлінь зазначає, що Черепнін «заохочував багатьох молодих композиторів звернути увагу на спадщину китайської музичної культури через конкурс “фортепіанних п'єс з китайським колоритом”, що проводився в

Національній музичній школі. Як педагог він приніс користь багатьом композиторам старшого покоління в Китаї – Хе Лутіну, Цзян Дінсяню, Чень Тяньхе. <...> Вони або спонсорувалися ним, або отримували його керівництво, або їх твори видавалися ним, а пізніше стали важливою силою в розвитку китайської музики» [322].

Як слушно підкреслює Хе Ілінь, ідеї митця про те, що «національна музична культура кожної країни може бути збережена та сублімована її власними силами» [359] знайшли значний відгомін та велику підтримку, насамперед серед молодих музикантів. За обґрунтованим ствердженням науковця, «Перед лицем ідеї “тотальної вестернізації” у музичній індустрії в 30-і роки минулого століття наполегливість Ці Ерпіна в національному стилі забезпечила потужний напрямок розвитку китайської та японської музики, що не тільки пробудила національну самосвідомість композиторів, а й заклала міцний фундамент для музичного створення китайського музичного стилю [359].

За ствердженням голови Асоціації китайських музикантів професора Є Сяоган²⁴, Олександр Черепнін «змусив молодих китайських композиторів накопичити сили для створення китайської музики. Він – це світ, і його ентузіазм і щирість до людей у китайській музичній спільноті заслуговують на нашу повагу» [322]. Музикант вважає, що саме «Ці Ерпін надихнув композиторів того часу звернути увагу на національні елементи музики та піддатися впливу віри в зміцнення фундаменту, інновацій та інтеграції східних та західних музичних культур» [322].

Дослідник Ву Ю зазначає, що Олександр Черепнін «як “музичний громадянин світу”, <...> має особливі стосунки з китайською музичною культурою <...> і зробив видатний внесок у розвиток китайської музики та музичної освіти» [322]. Ву Ю особливо наголошує на тому, що О. Черепнін «мислить з точки зору китайської музики від щирого серця, і його погляди

²⁴ Професор Є Сяоган став лауреатом міжнародного конкурсу на створення творів у китайському характері (подібного до конкурсу, організованому у 1934 р. Олександром Черепніним) проведеному в 1982 році Товариством Черепніних (Tcherpnin Society) за свій твір «Китайські вірші» [322].

актуальні і сьогодні» [322]. Розкриваючи роль Олександра Черепніна у сучасному розквіті китайського музичного мистецтва, науковець зазначає: «В даний час бачення Ці Ерпіна втілюється в життя, статус китайської музики в світі зростає, а китайська опера стала важливим жанром і позицією в області сучасної китайської творчості з енергійним підйомом, що відповідає пропозиції Ці Ерпіна: “Чим більше національна китайська музика, тим більше вона може зайняти місце на міжнародній музичній сцені”» [322]. У свою чергу, Лі Юнь також підкреслює, що Олександр Черепнін «зробив великий внесок у поширення китайської музики на захід протягом усього свого життя» [332].

Визначаючи характер і масштаб впливу творчої особистості Олександра Черепніна на розвиток нового китайського музичного мистецтва, слід особливо наголосити на ексклюзивному значенні його діяльності у цій сфері.

Дослідник *Chi-Jen Chang* підкреслює, що, на відміну від інших іноземних музикантів, які жили і працювали в Китаї у першій половині ХХ ст., вплив Черепніна не обмежувався долученням китайців до традицій західної музики та її інструментарію. За його ствердженням, Черепнін був, можливо, «єдиним західним композитором, який вплинув на ранній розвиток сучасної китайської музики в творчому ключі. <...> Для китайського суспільства загалом найважливішим впливом було його успішне збудження моральної свідомості китайського музичного націоналізму. Для китайських композиторів найбільш значний вплив мало його наполягання на доцільності інтерпретації китайської музики, як класичної, так і народної, за допомогою західних інструментів і музичних ідіом 20-го століття, що Черепнін довів своїми власними творами» [145, с. 153].

Ім'я Олександра Черепніна й по сьогодні оточене в Китаї великою пошаною, й час від часу вдячні музиканти проводять заходи на його честь. Так, 12 жовтня 1982 р. у Центральній Консерваторії Китаю, а також у консерваторіях Шеньяна, Сіаня, Ченду та Гуандуна відбулися урочисті концерти в пам'ять шанованого композитора. У 2012 р. Шанхайською консерваторією була затверджена стипендія імені О. Черепніна.

Поринання у світ китайської культури назавжди змінило життя самого Олександра Черепніна та знайшло величезне віддзеркалення у його композиторській творчості. Упродовж свого життя митець створив чимало творів, натхнених китайською культурою й китайською музикою. Серед них: опера «Німфа та селянин» (*The Nymph and the Farmer*) op. 72 (1952); *Концерт для фортепіано з оркестром № 4 (Fantasy)*, op. 78 (1947); Етюди для фортепіано на пентатонічній гамі (*Etude du Piano sur la Gamme Pentatonique*) op. 51 (1934-35); 5 концертних етюдів (*Five Concert Etudes*) op. 52 (1934-6); *Технічні вправи на 5-миступеневій гамі (Technical Exercises on the 5 Note Scale)* op. 53 (1934-36); Тріо для 3-х флейт (*Trio for 3 flutes*) op. 59 (1939); *7 пісень на китайські вірші* для сопрано або тенору та фортепіано (*7 Songs on Chinese Poems for Soprano or Tenor and Piano*) op. 71 (1945); *Сюїта для віолончелі соло* op. 76 (1946); Рондо для 2-х фортепіано op. 87b (1952); Сюїта для оркестру (*Suite for orchestra*) op. 87 (1953); «Загублена флейта» (*The Lost Flute*) для оповідача та оркестру op. 89 (1954); вокальний цикл *7 китайських народних пісень (7 Chinese Folksongs for Bass or Other Voices and Piano)* для баса або інших голосів та фортепіано, op. 95 (1962, китайською мовою), а також *Piano Method on Pentatonic Scale* (1934-5).

Під час перебування у Китаї у Черепніна виникла також велика ідея створити оперу за усявленим китайським класичним романом «Сон про Червону кімнату»²⁵, створеним у XVIII ст. відомим китайським письменником та громадським діячем Цао Сюецінь (*Cáo Xuěqín*, справжнє ім'я – Цао Чжань; 1710-1765) [142]. Композитор навіть хотів звернутися до знаменитого письменника й культурного діяча Лу Сіня (1881-1936) з проханням написати лібрето до майбутнього твору [322]. Однак творчий задум митця щодо написання цієї опери, на жаль, залишився нереалізованим. Втім, О. Черепнін згодом повернувся до цієї ідеї, використавши образи

²⁵ Роман «Сон про Червону кімнату, або Історія каменю» (*Hónglóumèng*) вважається найпопулярнішим з «Чотирьох Великих Класичних Романів китайської літератури» [153]. У Китаї через колосальну значущість роману «Сон про Червону кімнату» для національної культури склалася навіть особлива дослідницька сфера (*hóngxié*), пов'язана з його вивченням [153].

одного з розділів роману в програмі першої частини свого Концерту № 4 (*Фантазія*) для фортепіано з оркестром оп. 78 (1947).

Визначаючи величезну роль Олександра Черепніна у розвитку китайського музичного мистецтва XX – початку XXI ст., слід зауважити, що підтримка талановитих китайських музикантів, яка розпочалася у 1930-ті роки під час перебування митця у Китаї, стала згодом справою усього його життя. А після смерті композитора цю справу продовжило створене у США у 1982 р. його удовою, відомою піаністкою Лі Сяньмін-Черепнін (*Hsien Ming Tcherepnin*, 1911-1991) *Черепнінське Товариство (The Tcherepnin Society)*, головною метою якого є світове поширення творчої спадщини представників трьох поколінь видатної композиторської династії Черепніних, передусім – Олександра Черепніна. Зазначимо, що одним з перших кроків цієї організації стало створення спеціального фонду заохочення молодих китайських композиторів. З тієї пори й дотепер творча взаємодія з китайськими музикантами та їх постійна підтримка залишаються одними знайважливіших напрямів активної та плідної діяльності *Tcherepnin Society*, авторитет якого є широко визнаним у світі. Зауважимо, що діяльність *Tcherepnin Society* під керівництвом Лі Сяньмін-Черепнін «відіграла важливу роль у нормалізації музичних контактів між Китаєм і Заходом після Культурної революції» [266].

В контексті численних заходів, що розвивають творчі ідеї Олександра Черепніна, *Черепнінським Товариством* було відновлено існування започаткованого ним у Китаї у 1934 р. знаменитого композиторського конкурсу, який став доленосним для китайської музики, та запроваджено новий міжнародний конкурс композиторів, який проводиться саме на тих засадах і за тими ж умовами, які були свого часу визначені О. Черепніним.

Метою конкурсу, участь в якому беруть композитори китайського походження, визначено, як і раніше, заохочення митців до створення музичних творів, натхненних саме *китайським національним характером*. Конкурс проводиться за двома номінаціями: 1) твори для фортепіано соло;

2) ансамблеві твори для фортепіано у дуєті з якимось традиційним китайським інструментом.

На початку 2024 року на честь 90-річчя цієї визначної не лише для китайського, а й для світового мистецтва події, *Черепнінським Товариством (Tcherepnin Society)* було проведено у США Третій міжнародний конкурс композиторів. До складу журі конкурсу увійшли такі відомі й авторитетні музиканти, як піаніст та музикознавець Девід Віттен (*David Witten*), композитор та музикознавець Віктор Цзо (*Viktor Tszo*), композитор Х'юберт Хо (*Hubert Ho*), піаністка Фей-Фей Донг (*Fei Fei Dong*), композиторка та артистка-басистка Емілі Ко (*Emily Koh*).

Твори композиторів, визнаних переможцями цього конкурсу, – Сусу Яо (*Suxi Yao*), Леу Ван (*Leyou Wang*) і Цзяньцзюнь Хе (*Jianjun He*) – прозвучали у концертній програмі Черепнінського фестивалю у квітні 2024 року у Центрі класичної музики у Нью-Йорку [270]. Масштабна програма цього творчого заходу включала також інші художні та наукові події – концерти з творів Олександра Черепніна, наукові виступи та дискусії. (Зазначимо, що серед інших творів композитора були виконані вокальні цикли *Сім пісень на вірші китайських поетів*, ор. 71 та *Сім китайських народних пісень*, ор. 95).

Приголомшливий успіх фестивалю, що, набагато перевищивши усі сподівання, перетворився на «міжкультурне святкування спадщини Лі Сянь-Мін та Олександра Черепніна» [270], переконливо підтверджує художню та культуротворчу значущість мистецької діяльності О. Черепніна та її велику важливість також для сучасної доби.

3.2. Втілення образів китайської літератури та фольклору в Концерті (Фантазія) № 4 для фортепіано з оркестром О. Черепніна

Одним з найбільш значущих і водночас найвідоміших творів Олександра Черепніна, пов'язаних із китайською тематикою, є знаменитий

Фортепіанний концерт № 4 (*Фантазія для фортепіано з оркестром*) ор. 78, в якому знайшли яскраве втілення образи китайської історії, міфології, фольклору, поезії та природи. Цей Концерт був створений композитором у 1947 році у Парижі під величезним впливом довготривалих вражень від його перебування у Китаї в 30-ті роки та загалом від китайської культури. Перше концертне виконання твору (солістка – Лілі Бонкі-Ренталь, фортепіано; диригент П'єро Белуджі) відбулося 16 грудня 1958 року в Окленді, Каліфорнія [235].

Слід особливо зауважити, що музична мова та стильові ознаки Концерту є яскравим втіленням ідей Олександра Черепніна щодо тісної взаємодії культур Сходу та Заходу. Так, зокрема, характеризуючи стильові особливості цього твору, Цінг Оуян зазначає: «У цьому творі Черепнін поєднує східну музичну традицію з романтизмом дев'ятнадцятого століття, імпресіонізмом, <...> та власною чіткою ідіомою, створюючи синтез широкого спектру музичних стилів» [235, с. 49]. Відмічаючи, що О. Черепнін у фортепіанному Концерті ор. 78 «відродив дев'ятиступінчасту гаму, від якої тимчасово відмовився з кінця 1920-х років» [235, с. 5-6], музикознавець підкреслює, що «Змішання китайського стилю та його новаторської техніки у поєднанні з традиціями романтизму, імпресіонізму <...> є кульмінацією творчості композитора» [235, с. 5-6].

У відповідності з наданим автором Фортепіанному концерту № 4 жанровим визначенням *Фантазія (Fantasy)*, музична форма кожної з трьох частин цього програмного твору являє собою вільну композиційну структуру поемно-баладного типу, музична драматургія якої ґрунтується насамперед на розвитку літературного сюжету.

Концерт № 4, що ґрунтується на китайських образах і поетичних легендах, складається з трьох частин, програмний зміст яких є безпосередньо пов'язаний з китайською класичною літературою. Першу частину твору («Сон східної кімнати») навіяно образами одного з шедеврів китайської літератури – класичного роману XIV ст. *Water Margin* [287] (*Річкові заплави*),

автором якого вважають Ши Найаня (*Shi Naian*, 1296-1372). Друга частина («Любовна жертва Янь ГуйФей») ґрунтується на образах і подіях стародавньої китайської історії, сприйнятих композитором крізь призму лірико-трагедійної поеми «Пісня вічної скорботи» відомого поета епохи Тан *Бо Цзюйі* (*Bai Juyi*, 1772-846). Третя частина («Дорога в Юньнань»), яка пов'язана з образами китайського музичного фольклору, представляє, за висловом китайської піаністки й дослідниці *Sun Xueer*, «прекрасні природні ландшафти, що простягаються вздовж дороги в Юньнань» [257, с. 32].

Програмний зміст першої частини Концерту – «Сон східної кімнати» (*Eastern Chamber Dream*) – базується на сюжеті узятій з 12-го розділу роману *Water Margin* історії про перемогу легендарного героя Ву Сунга над тигром-людожером, який тримає в жаху ціле село.

Перша частина твору складається з чотирьох великих розділів, які містять багато різноманітних тем. На думку Цінь Оуян, музика цієї частини, наповненої «індивідуальністю та відчуттям драматизму» [235, с. 50], продовжує традиції програмного «романтизму дев'ятнадцятого століття, який надихає слухачів уявляти сцени» [235, с. 50]. Ця частина побудована на чотирьох основних лейтмотивах, кожен з яких репрезентує окремий розділ музичної композиції та відповідний епізод сюжету. Характер цих лейтмотивів, які ґрунтуються на пентатонічній основі, пов'язаний з чотирма трансформаціями (за сюжетом роману) образу головного героя: «мирний мандрівник (тема А), ледачий п'яниця (тема В), хоробрий воїн (тема С) і невинний тріумфатор (тема D)» [235, с. 50].

У першому розділі першої частини Концерту («Прибуття Ву Сонга в район Ян-ку») композитор малює образ «пасторального пейзажу і сільської ідилії» [235, с. 52]. Цей розділ (*Moderato*, такти 1-39), програмний зміст якого (за сюжетом) пов'язаний з образами задоволення героя Ву Сунга від початку подорожі, базується на двох провідних темах. Пасторальний, спокійний характер музики першої теми (А1), що звучить у пентатонічному ладі Еs та Аs, підсилюється завдяки спільному звучанню струнного квартету та

дерев'яних духових інструментів (фаготів) (див. *Додаток В*, приклад 9).

Друга тема цього розділу (А2) має ліричний характер, її звучання насичено низхідними інтонаціями зітхання. (див. *Додаток В*, приклад 10). Характеризуючи музику цього розділу, німецький музикознавець та драматург Хорст Альберт Шольц (*Horst A. Scholz*) зазначає: «Сільська ідилія зображена ніжною музикою та темами пентатоніки – чарівним оркестровим фоном, на якому виділяється блискуче фортепіанне письмо» [160, с. 4].

Наступний, другий розділ першої частини («Після трьох чаш не переходьте хребет») містить два епізоди. Перший з них (*Allegro molto*, тт. 41-49) за сюжетом малює прибуття Ву Сунга до сільського шинку, а другий (*Agitato*, тт. 50-93) – його сварку з шинкарем та ігнорування попереджень останнього про небезпеку).

Насиченим драматизмом та тематичним розмаїттям є третій розділ першої частини Концерту («Справжній тигр у лісі»), що складається з 4-х епізодів. Музичний матеріал цього розділу (тт. 94-200) базується на чотирьох темах, що характеризують драматургічний розвиток сюжету. Так, тема В1, яка з'являється у першому епізоді («Рішення перетнути ліс, незважаючи на небезпеку», *Sostenuto*), відображає «атмосферу таємничості, навіюючи усвідомлення прихованої небезпеки» [235, с. 53], що посилюється «зловісним» звучанням фагота і кларнета та специфічною ритмікою. (див. *Додаток В*, приклад 11). Другий епізод, позначений як *Cadenza*, зображує початок боротьби (*Сильний порив вітру і поява тигра*) [235, с. 51].

Наступний епізод третього розділу («Бій з тигром») є драматичною кульмінацією усієї першої частини Концерту. У цьому епізоді (*Allegro marciale ma non troppo*) з'являються три теми (С1, С2, С3), які відтворюють напруженість даного моменту сюжету. Як слушно зауважує Цінь Оуян, «Тема С помітно відрізняється від решти інших, <...> має рішучі та агресивні якості. Це єдина тема в цьому русі, яка трактується в примноженні та зменшенні» [235, с. 51]. Образ страшного тигра, готового до нападу, відтворено у маршовій темі (С1, *лейтмотив тигра*), яка звучить на

цілковитому оркестровому *tutti* і базується на енергійному стрибкоподібному русі четвертних нот ламаними октавами (*staccato*), який переривається театралізованими паузами. (див. *Додаток В*, приклад 12). Наближена за своїм образно-жанровим характером до неї наступна тема (С2), також маршового складу, вирізняється від неї відсутністю октавних ходів. (див. *Додаток В*, приклад 13). Похідною від первісної *теми тигру* (С1) є також третя тема даного епізоду С3, яка, на відміну від попередніх, проводиться у великому збільшенні (ходою половинними з крапкою тривалостями – фактично цілими тактами). (див. *Додаток В*, приклад 14). Четвертий епізод третього розділу («Вбивство вбивці людей», *Molto animato*), який змальовує перемогу Ву Сунга над тигром-людоджером, є водночас вершиною та розв'язкою усієї драматичної дії першої частини Концерту.

Завершує першу частину твору четвертий розділ («Святкування легенди Ву Сунга», тт. 290-350), котрий, у свою чергу, містить чотири епізоди: 1) «Вихід з лісу, повернення до підніжжя хребта» (*Sostenuto*), 2) «Зустріч з мисливцями і врятованими від спустошення» (*Maestoso*), 3) «Розповідь історії та прославлення героя» (*Poco meno mosso, Maestoso*), 4) «Визнання тріумфу» (*A tempo*). У даному розділі значну роль відіграє тема D, яку можна визначити як *лейтмотив прославлення*. Ця виразна тема (D-dur, струнні) широкого мелодичного діапазону, що має певні риси гімнічності у поєднанні з елементами маршовості, відтворює відчуття загальних радощів людей через врятування від смертельної небезпеки та їхню «захоплену хвалу Ву Сунгу за його героїчні досягнення» (див. *Додаток В*, приклад 15).

Як втілення відновлення миру та злагоди наприкінці першої частини Концерту знов з'являються лірико-пасторальні теми А1 та А2 з першого розділу, втім у дещо видозміненому вигляді, де їхнє звучання набуває ознак «шляхетності, пов'язаної з переможцем» [235, с. 52/62].

Друга частина Концерту («Любовна жертва Янь ГуйФей») ґрунтується на трагічній історії великого кохання імператора Сюаньцзуна та його

прекрасної дружини Янь Гуйфей у добу династії Тан. Ян Гуйфей²⁶, справжнє ім'я якої є Ян Юйхуань (у перекладі – *Нефритовий перстень*), вважається однією зі знаменитих Чотирьох красунь Давнього Китаю [331]. Прекрасна наложниця, а потім улюблена дружина імператора Сюань Цзуна, Ян Гуйфей увійшла в історію як суперечлива постать, котра викликала у сучасників не лише захоплення своєю красою, але й гнів через свій величезний вплив на імператора та державні справи країни. Під час повстання Аньші в 755 році н. е. Янь ГуйФей звинуватили в тому, що саме «вона є причиною падіння імперії, і щоб врятувати Імператора, вона вбиває себе» [160, с. 5]. За образним висловленням Хорста Шольца (*Horst A. Scholz*), після цієї самопожертви заради любові «Її душа піднімається до неба. Її кохання живе як легенда» [160, с. 5].

Загалом «легенди про Ян Гуйфей, її кохання та трагічну долю є вельми популярними в китайській національній культурі» [36, с. 115]. Образ Ян Гуйфей знайшов широке віддзеркалення у творчості багатьох видатних китайських митців, серед яких – знамениті поети доби династії Тан *Лі Бо* (701-762), *Ду Фу* (*Dù Fǔ*, 712-770), *Бо Цзюї* (*Bai Juyi*, 772-846), *Чень Хун* (*Changhen Kezhuan*) та ін. Велика любов та загибель Ян Гуйфей «надихнули великого китайського поета доби Тан Бо Цзюї на створення поеми “Пісня вічної скорботи”» [36, с. 115]. Саме образи цієї поеми лежать в основі другої частини Фортепіанного концерту № 4 Олександра Черепніна.

Слід особливо зазначити, що образ Ян Гуйфей та її трагічна доля привернули до себе увагу ще одного європейського композитора першої половини ХХ ст., життя і творчість якого є нерозривно пов'язаними з Китаєм, – Аарона Авшаломова (1894–1965). Саме цей видатний музикант, який упродовж майже тридцяти років (з 1918 до 1947 рр.) жив і працював у Китаї, став одним з основоположників китайської опери європейського типу, китайської симфонії та китайського балету. Перу Авшаломова належить

²⁶ *Гуйфей* (у перекладі – «дорогоцінна дружина» [308]) – найвищий ранг імператорської дружини в тогочасному Китаї [308].

написана у 1933 р. опера «Сутінкові часи Ян Гуйфей», присвячена історії фатальної любові та загибелі легендарної красуні [36].

Відповідно до жанрової традиції концертного циклу та до зазначеної поетичної програми, друга частина Фортепіанного концерту № 4 Черепніна має яскраво виражений ліричний (потім лірико-драматичний) характер. Втім, програмність цієї частини є узагальненою, а не втіленою у конкретному музично-драматичному розвитку. Як слушно підкреслює Цінь Оуян, «На відміну від програмної першої частини, друга частина написана як абстрактна інструментальна музика, очолювана назвою, яка слугує лише натяком на історію кохання» [235, с. 64].

Ця частина Концерту написана у формі рондо, де роль рефрену виконує основна тема, що базується на мелодії відомої китайської народної пісні *Jasmine* («Жасмин»), яка походить з Цзянсу.

Зауважимо, що, за слушним ствердженням дослідника Лі Міна, цю знамениту мелодію пісні *Jasmine* (*Мо-лі-хуа*) було використано для музичної характеристики образів східних героїнь також іншими видатними європейськими композиторами, насамперед Дж. Пуччіні в опері «Турандот» та К. Сен-Сансом у опері «Жовта принцеса» [39, с. 60].

Тема *Jasmine*, що повторюється у другій частині Концерту О. Черепніна багато разів, звучить у варіюванні. «На основі ніжної пентатонічної мелодії англійського річка розгортається ряд варіацій, які після різкого посилення зникають у неземних сферах» [160, с. 5].

Варіювання цієї теми призводить до появи декількох її змістовних модифікацій. Перша з них (А1) пов'язаний з образом любові імператора до Ян Гуйфей та «символізує відданість кохання» [235, с. 66]. (див. *Додаток В*, приклад 16). Друга тема (А2) певною мірою «нагадує стиль Мессіана» [235, с. 66] завдяки специфічному дзвоновому використанню тембру фортепіано разом із насиченим звучанням струнних інструментів. За висловом Цінь Оуяна, тут «Кришталевий резонанс фортепіано виражає безсмертя Всесвіту» [235, с. 66]. Значущою для музичної драматургії твору є також щільно

пов'язана з сюжетом поеми «Пісня вічної скорботи» Бо Цзюї тема А5, «ефірна атмосфера» [235, с. 66] котрої описує «дух Ян Гуйфей, який живе на хмарах і тумані після її смерті» [235, с. 66]. На противагу цьому, у темі А6 після короткого проведення мотиву *Jasmine* (у партіях альту та скрипки у ритмічному збільшенні), замість її подальшого варіювання виникає новий короткий драматичний мотив («мотив попередження» [235, с. 67], котрий оснований на низхідних хроматичних інтонаціях та символізує «загрозливого загарбника Ан Лушаня, який опосередковано спричинив смерть Ян Гуйфей» [235, с. 67]. Цей стислий експресивний мотив передає «трагедію падіння та любовну жертву Ян» [235, с. 67].

У контрастних епізодах музичної форми віддзеркалюються образи легенди, які впливають на кохання та долю Ян Гуйфей. Так, образна сфера першого епізоду (В), де відчутні елементи фольклорної свіжості та гумористичності, є, можливо, пов'язаною з характеристикою повсякденного народного життя. Втім музика наступного епізоду набуває вже «темного загрозливого характеру» [235, с. 67], символізуючи «запеклу політичну боротьбу за правління імператора Сюаньцзуна» [235, с. 67]. Драматизація образного змісту досягає своєї вершини у епізоді С, який змальовує історичні події: «вторгнення військ під командуванням Ан Лушаня та крах імператорського двору» [235, с. 68]. Звучання духового ансамблю та енергійний маршовий ритм сприяють створенню образу «війни та зла». Наступний епізод С1, що є продовженням попереднього, стає кульмінацією трагічної дії сюжету, пов'язаною із смертю Ян Гуйфей. Кульмінаційний момент музичної драматургії твору (загибель героїні) рельєфно підкреслений композитором через використання трагічної театралізованої паузи, яка раптом перериває драматичні схвильовані висхідних зльоти у звучання усього оркестру (*tutti*).

У Коді, що має загалом спокійний характер, відбувається філософсько-поетичне узагальнення основних музичних сфер твору, що символізують «дві протилежні сили: невинне кохання та честолюбний бунт» [235, с. 64]. В

музиці Коди чергування тематичних мотивів, пов'язаних із образами невмирущого кохання (тема *Jasmine*, яка тут звучить у струнних) та драматичного *попередження*, плавно призводить до своєрідного катарсису (на умиротворюючому звучанні мажорної пентатоніки).

Третя частина Концерту має назву «Дорога в Юньнань». За своїм характером та образним змістом вона принципово відрізняється від двох попередніх частин твору. За висловом Хорста Шольца, «“Road to Yunnan” – це однозначно приземлений твір, у якому фортепіанна тема фольклорного характеру звучить з приголомшливою грайливістю в найкращій манері рондо, щоб висловити радість, котру відчуває людина, подорожуючи у погожий день до південно-західної китайської провінції Юньнань (Куньмін)» [160, с. 5]. У свою чергу, китайська піаністка Сун Сюеер (*Xueer Sun*) підкреслює, що музика цієї частини «представляє прекрасні природні ландшафти, що простягаються вздовж дороги в Юньнань» [257, с. 32].

Доволі вільна музична форма даної частини ґрунтується на поєднанні елементів поємності, рондальності та варіаційності. Композиційна структура частини загалом складається з п'яти епізодів. Перша й основна тема цієї частини, яка виконує функції рефрену, «походить від народної пісні з району Юньнань під назвою “Пісня-відгадка”, яка містить запитально-відповідну форму за допомогою використання імпровізаційних текстів» [235, с. 70]. (див. *Додаток В*, приклад 17). Ця тема-рефрен повторюється вісім разів «у різних налаштуваннях зі зміною акомпанементу різними остигнутими фігурами та створенням звучності з різних сімейств оркестру» [235, с. 70]. Народно-жанровий характер посилюється, зокрема, одним з остигнутих мотивів, що пронизують музичний розвиток третьої частини Концерту. Цей мотив, що базується на терцієвій інтонації, на думку Цінь Оуян, «імітує рухи народного танцю» [235, с. 70] через особливості свого ритмічного малюнку.

Узагальнюючи вищевикладене, зазначимо також, що за типом образності кожної з трьох частин Концерту та за його загальним драматургічним планом цей твір продовжує класичні жанрові традиції (від

драматичної дієвості – через трагедійну лірику – до радісного народно-жанрового фіналу, написаного у формі, наближеній до рондо).

Музична мова Концерту органічно поєднує елементи китайської національної традиції з притаманними композиторському мисленню Олександра Черепніна принципами музичного висловлювання.

Відповідно до програмного змісту Концерту, що базується на образах китайської культури, музична мова твору є щільно пов'язаною з китайською національною музичною традицією, зокрема з пекінською оперою та китайським народно-інструментальним мистецтвом. В музиці Концерту Черепнін широко використовує притаманні китайській музиці пентатонічні лади, а також майстерно імітує звучання традиційних китайських музичних інструментів, передусім таких, як *pina*, *янцін (yangqin)* та *цзінху (jinghu)*²⁷. Так, наприклад, за ствердженням Цінь Оуян, тема A1 з першої частини Концерту «походить з музики, яку виконує цзінху в пекінській опері» [235, с. 61], демонструючи опору твору на елементи китайського театру. Крім того, в оркестровці першої частини твору широко задіяні ударні інструменти (цимбали, литаври, бубон, тамтам, тамбурин, кастаньєти і ксилофон [235, с. 59]), що є також характерним для китайської музичної традиції.

Широке застосування китайських інтонацій, ладів і тембрів органічно поєднується у музиці Концерту з власними принципами композиторського мислення та музичної мови, притаманними Олександрові Черепніну, насамперед із активним використанням дев'ятиступеневого звукоряду, започаткованого митцем у його творчості.

3.3. Композиторська інтерпретація китайської поезії у вокальному циклі О. Черепніна «Сім пісень на вірші китайських поетів» ор. 71

Одним з найвидатніших творів Олександра Черепніна, пов'язаних з китайською культурою, є вокальний цикл *Сім пісень на вірші китайських*

²⁷ *Цзінху (jinghu)* являє собою різновид скрипки з шипами, який іноді також називають великою скрипкою, та виконує «важливу роль у інструментальному супроводі пекінської опери» [235, с. 61].

poetiv (*Seven Songs on Chinese Poems*) для сопрано або тенору та фортепіано оп. 71, написаний у 1945 р. в Парижі (за винятком шостої пісні, яку було створено композитором в 1948 році у Нью-Йорку, – вже після його переїзду до Сполучених Штатів). У 1956 р. цикл *Сім пісень на вірші китайських поетів* оп. 71 був опублікований відомим видавництвом *Belaieff Musikverlag* у Лейпцизі [310, с. 57].

За ствердженням китайської відомої співачки й дослідниці Ю Менсі, вокальний цикл *Сім пісень на вірші китайських поетів* оп. 71, поряд із кантатою *Pan Kéou* (на основі якої пізніше було написано оперу «Німфа та селянин») є «найвидатнішим твором» [310, с. 57] 1945 року, створення якого «ознаменувало початок післявоєнного мистецького зеніту» [310, с. 57] композиторської творчості Олександра Черепніна.

Усі пісні даного циклу, окрім вищезгаданої шостої, яку присвячено китайському співакові Річарду Ву (*Richard Wu*, також *Wu Zhengqian*), мають авторську присвяту першій виконавиці твору, видатній китайській співачці Чжоу Сяоянь (*Zhou Xiaoyan*), відомій в Європі та Сполучених Штатах Америки як Аліса Чоу (*Alice Chou*).

Чжоу Сяоянь, або Аліса Чоу (1917-2016) походила з заможної й освіченої китайської родини і отримала гарну освіту в католицькій школі в Шанхаї, де зокрема вивчала західну музику. Суттєвий вплив на становлення її мистецької особистості здійснили також європейські музиканти-емігранти, які мешкали в Шанхаї у 30-ті роки ХХ ст. З 1936 по 1938 рр. Чжоу Сяоянь успішно навчалася у Шанхайської консерваторії, отримавши також на початку японсько-китайської війни в 1937 р. широку популярність у країні завдяки своєму яскравому виконанню патріотичних пісень [178].

З 1938 р. Аліса Чоу продовжила свою музичну освіту во Франції – спочатку у *École Normale de Musique* в Парижі, а пізніше в Паризькій консерваторії ім. С. Рахманінова [178]. Її артистичний таланти отримав гарячу підтримку та дружбу Олександра та Миколи Черепніних.

Присвяту вокального циклу *Сім пісень на вірші китайських поетів* композитор зробив у травні 1946 р. перед початком Першого міжнародного музичного фестивалю «Празька весна», у програмі якого мали взяти участь обидві талановиті китайські артистки – співачка (сопрано) Аліса Чоу (Чжоу Сяоянь) та піаністка Лі Сяньмін-Черепнін (дружина композитора) [310]. Саме в межах цього фестивалю відбулася світова прем'єра цього циклу у блискучому виконанні дуету Аліси Чоу та Лі Сяньмін. Зазначимо, що саме після цього виступу Аліса Чоу набула широке європейське визнання.

Вокальний цикл *Сім пісень на вірші китайських поетів* прозвучав у програмі фестивалю на концерті *Сучасна китайська музика*, який відбувся за активної творчої підтримки О. Черепніна та був репрезентований виступом Аліси Чоу (Чжоу Сяоянь) та Лі Сяньмін. Сам Олександр Черепнін написав вступ до програми концерту, де зокрема зазначалося таке: «У Китаї музика є частиною життя. <...> У Китаї є різні види музики, як у міських, так і в сільських районах, від роздрібних торгівців до монахів із суворими естетичними концепціями, від Пекіну до Гуанчжоу. Іноземні впливи <...> також вплинули на Китай. Китайські музиканти почали знайомитися з іноземною музикою, а китайські композитори почали використовувати західні інструменти як засоби вираження. <...> Китайська музика переносить людей у новий, далекий, глибокий і реальний світ» [310, с. 54-55].

В програмі концерту, на якому були присутні видатні музиканти світу (серед них – диригент і композитор Леонард Бернстайн, скрипаль Єгуді Менухін та ін.), прозвучали твори сучасних китайських композиторів Цзян Веньє (*Love Ail-in the Fields*), Хе Лутіна (*Divine Daughter*), Лю Сюаня (*Red Bean Poems*) та ін., а також вокальні (*Сім пісень на китайські вірші op. 71*) та фортепіанні (*П'ять концертних етюдів op. 52*) твори Олександра Черепніна, пов'язані із *китайською* тематикою. Цей концерт отримав величезний відгомін та став фактично «головною темою обговорення на “Празькій весні”» [310, с. 55]. Після цієї тріумфальної творчої події, яка «подолала культурні розбіжності» [310, с. 55], Аліса Чоу (Чжоу Сяоянь) та Лі Сяньмін

стали визнаними зірками та лауреатками фестивалю.

Після «Празької весни» Чжоу Сяоянь у 1946-1947 рр. багато й з великим успіхом виступала у Лондоні, Парижі, Берліні, Люксембурзі, Чехії, Італії, Швейцарії та інших країнах Європи, отримавши за свій чудовий голос прізвисько *Китайський соловейко* [178]. Її концертний репертуар включав твори багатьох видатних європейських композиторів XVII-XX століть (Г. Перселл, Дж. Б. Перголезі, Ф. Шуберт, Ф. Ліст, Л. Деліб, А. Дюпарк, Е. Шоссон, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, О. Черепнін), а також талановитих сучасних китайських авторів (Хе Лутін, Лю Сюеань та ін.).

Важливими подіями творчої біографії Чжоу Сяоянь стали її два концертні виступи у Парижі взимку 1946-1947 рр. У першому з них – концерті «Ніч у Китаї», що відбувся у грудні 1946 р. у межах Місяця науки, культури та освіти ЮНЕСКО, – співачка знов виступала разом із Лі Сяньмінг та О. Черепніним за підтримки цього композитора. А у лютому 1947 року відбувся сольний концерт Чжоу Сяоянь у знаменитому концертному Залі Гаво (*Salle Gaveau*) в Парижі, де за традицією виступали лише видатні музиканти [310, с. 56]. Блискучий виступ у цьому залі затвердив європейське визнання співачки.

Втім у 1947 р. Чжоу Сяоянь за заповітом батька перервала своє блискуче європейське концертне турне і повернулася до Китаю [178]. На батьківщині артистка одразу продовжила свою активну концертну діяльність та набула широкого визнання й великої популярності. Її концертний репертуар включав як китайську національну музику (фольклорну та авторську), так і твори європейських композиторів. Протягом наступних 10 років вона багато гастролювала також у різних країнах Азії та Європи (Індії, Польщі, Кореї, тощо), у тому числі у складі офіційних урядових делегацій. З 1949 р. артистка розпочала також викладати в Шанхайській консерваторії, де упродовж багатьох десятиріч успішної праці виховала величезну кількість (декілька поколінь!) високоосвічених китайських співаків. Серед них – такі відомі музиканти, як Ляо Чаньюн, Ін Фан, Ін Хуан, Шеньян, Вей Сун, Гу

Сінь, Гуаньцзюнь Юй і Цзяньї Чжан [310, с. 56]. У 1988 р. мисткинею на базі Шанхайської консерваторії було засновано Центр стажування молодих оперних співаків Чжоу Сяоянь [178]. У 2010 р. газета *The New York Times* назвала Чжоу Сяоянь «першою леді китайської опери» [277].

Зауважимо також, що саме дочка Аліси Чоу – Лілі Чоу (*Lily Chou*) – є укладачкою найповнішого каталогу творів Олександра Черепніна та активно діячкою міжнародного *Черепнінського Товариства* [266].

Вокальний цикл *Сім пісень на вірші китайських поетів* оп. 71 є одним з найкращих творів Олександра Черепніна, пов'язаних з китайською тематикою. Більшість пісень циклу є оригінальними авторськими творами, за винятком № 4 і 6, при створенні яких композитор звернувся до мистецького опрацювання оригінальних мелодій китайського музичного фольклору.

Слід підкреслити, що переклад поетичних текстів усіх семи китайських пісень цього циклу з китайської мови на англійську був здійснений власноруч самим Олександром Черепніним. Цей факт доводить не лише глибокі лінгвістичні здібності композитора та його тонке відчуття художньо-естетичної досконалості та філософсько-поетичного змісту цих здебільшого старовинних китайських текстів, але й його велику любов і пошану до китайської культури та мистецтва. Тож неможливо не погодитися з думкою китайської дослідниці Ю Менсі про те, що «Інтерпретація Черепніним оригіналу китайських поем справді вражає» [310, с. 64]. Митець продемонстрував не лише блискуче володіння стародавньою китайською мовою та її фонетикою, а й глибоке осягнення самої сутності цих віршів.

(Поетичні тексти віршів, що є вербальною основою циклу «Сім пісень на китайські вірші», в англійському перекладі самого композитора, а також у здійсненому дисертантом перекладі українською мовою див. у Додатку Г).

Перша пісня циклу, яка має назву «Пісня задоволення» (*Song of Contentment*), написана на слова стародавнього китайського віршу, котрий Олександр Черепнін уперше почув на поетичному вечорі, проведеному 4 травня 1934 р. Шанхайською китайсько-німецькою асоціацією та

Товариством Східної Азії [310, с. 62-63]. Цей вірш вважався анонімним, тому композитор у своєму вокальному творі (і, звісно, у своєму поетичному перекладі) зазначив, що автор поезії є невідомим [310, с. 62-63].

Втім, значно пізніше (вже в нашу добу) проблему визначення авторства даного віршу було вирішено китайською співачкою і музикознавицею Ю Менсі, яка внаслідок ретельного дослідження довела, що ця поезія належить відомому китайському поету, письменнику і політичному діячу доби династії Західна Цінь (265–316 рр. н. е.) Фу Сюаню (217–278 рр. н. е.), який є автором понад 120 літературних творів [310, с. 63/77]. «Пісня задоволення» є частиною твору Фу Сюаня «Три різноманітні вірші».

Визначаючи високу якість здійсненого композитором перекладу цього вірша з давньокитайської на англійську мову, Ю Менсі акцентує увагу на значній складності такого процесу, зокрема через те, що «період Західного Цзінь є дуже далеким від часів Черепніна» [310, с. 63/77].

Зміст вірша «Пісня задоволення» значною мірою навіяний ідеями знаного китайського філософа IV століття до н.е. Чжуан-цзи (369 р. до н. е. – 286 р. до н. е.), який вважав, що справжнього задоволення можна досягти, лише осягнувши значущість простих природних радощів та відмовившись від багатства, величі та усіх інших штучних бажань, набутих у суспільстві. Художній образ твору змальовує поета, який «насолоджується спокоєм природи на самоті» [310, с. 64], куштуючи просту їжу та відчуваючи задоволення від безтурботного спокою і краси буття.

«Пісня задоволення» написана у простій тричастинній формі. В музиці цієї пісні Черепнін використовує різні варіанти ладів традиційної китайської пентатоніки, які сприяють яскравому відображенню китайського колориту.

Відкривається твір невеличкою прелюдією, що звучить у третьому ладі пентатоніки з тонікою *Ля*. Маленька інтерлюдія наприкінці першого розділу призводить до зміни ладотональності з появою другого ладу пентатоніки (*Бянь Гун*) з тонікою *Мі*. Повернення у кульмінації пісні до ладу на тоніці *Ля* підкреслює репризу теми та сприяє збалансованості усієї композиції твору.

У цій пісні композитор звертається також до використання характерних для китайської традиційної музики перемінного (нерегулярного) метру та гнучкого ритмічного малюнку. Так, прелюдія та інтерлюдія написані у розмірі 5/4, при цьому у вокальній партії розмір такту змінюється на 4/4. У фіналі пісні в партії фортепіано виникає розмір 3/2, який створює відчуття закругленості усієї композиції, чому сприяють також використання мелодико-тематичних і ритмічних ремінісценцій початку твору. Завдяки ладотональним і метроритмічним змінам між частинами пісні виникає суттєвий контраст. Кульмінація твору, яка яскраво відбувається у тактах 21–24, концентрує у собі головну ідею поетичного тексту віршу – відмову від ілюзорних цінностей багатства і величі заради природного життя, що надає людині справжнє задоволення.

Композитор майстерно використовує у композиції й фактурі пісні специфічні елементи, притаманні китайській національній музиці, насамперед пекінській опері. Так, за ствердженням Ю Менсі, ритмічний малюнок прелюдії та інтерлюдії є близьким до властивого китайській музично-драматичній традиції початкового ритму *Sanqi*), яким традиційно відкривається пекінська опера [310, с. 65]. (Ритм *Sanqi* ще раз повторюється наприкінці пісні, створюючи певну змістовну арку.)

Також О. Черепнін використовує у композиції пісні характерний для пекінської опери стиль виконання, що має назву «щільний вступ і повільний спів» [337]. Його сутність полягає в тому, що спів і акомпанемент пісні звучать у різних метроритмах і розмірах, де «кожен робить свою справу, не маючи нічого спільного один з одним» [337]. Як зазначає Ю Менсі, у «Пісні задоволення» інструментальні прелюдія та інтерлюдія, написані у розмірі 5/4, що має суттєву «рушійну силу та напругу» [310, с. 67], являють собою «щільний вступ», в той час вокальна партія у розмірі 4/4 є саме прикладом «повільного співу». Взаємодія цих двох начал надає музиці «відчуття потоку та спрямованості» [310, с. 67].

Щільний зв'язок музики пісні з китайською національною традицією

підкреслюється також тим, що у ритмічному малюнку фортепіанної партії О. Черепнін використовує характерні ритми й ударні акцентування (*sf*), властиві китайській народній музиці *Луогу* (інша назва: *Гонг і барабан* [310, с. 65]), яка являє собою особливий вид інструментального супроводу, що базується на звучанні різноманітних національних ударних інструментів (великі гонги, малі гонги, барабани, тарілки, тощо). У пекінській опері специфічний для музики *Луогу* ритмічний малюнок (*Б'ють барабани та гонги* [310, с. 65]) «символізує святкування, оголошення або початок події» [310, с. 66], оголошуючи про «початок театральної вистави, драматичні моменти або вступ до появи важливого персонажу» [310, с. 59]. Китайський характер музики пісні посилюється також завдяки імітації композитором у фортепіанній фактурі твору звучання національного струнно-ударного інструменту *янцінь* [310, с. 65].

Пісня № 2 оп. 71 «Відповісти купцям» (To answer the Merchants) створена за віршем «Питання і відповідь у горах» знаменитого китайського поета доби династії Тан Лі Бо (701–762 н. е.), творчість якого є однією з найвищих вершин китайської літератури. З часів його життя і дотепер Лі Бо, відомий як «Безсмертний Поет», «Лі Безсмертний», «Поет-герой», залишається одним з найулюбленіших китайських поетів.

Поезія Лі Бо вирізняється яскравою образністю, емоційністю, тонким психологізмом та глибокою філософічністю. У своїх віршах поет розкриває власне розуміння життя, висловлює захоплення красою природи та всесвіту.

Вірш «Питання і відповідь у горах», написаний Лі Бо під час відлюдництва на *Скелі персикового цвіту* у Бішані (*Стіна гори*), віддзеркалює неприйняття поетом мирської суєти та його прагнення до внутрішньої гармонії та умиротворення. Образи вірша тонко передають філософсько-споглядальний емоційний стан поета, котрий «дозволяє природі та її образам “відповідати” за нього» [310, с. 73].

Зазначимо, що в інтерпретації цього вірша самим Лі Бо та Олександром Черепніним, на думку Ю Менсі, існують суттєві емоційні розбіжності,

оскільки для поета образ персикового цвіту є «прекрасною гірською картиною» [310, с. 78], а для композитора – утіленням насамперед сумного, меланхолічного настрою [310, с. 78],

Композиція пісні «Відповіді купцям» складається з двох частин із кодою. Перша частина (*Sostenuto (doppio meno mosso)*) містить дві фрази, написані у четвертому ладі пентатоніки з тонікою *Re*, причому гармонічна ускладненість другої фрази створює певну «ауру таємничості, яка відображає трансцендентне ставлення головного героя» [310, с. 75]. У другій частині (*Animato*), що також складається з двох фраз, з'являються елементи картинності, звукозображальності (хвилястий малюнок мелодичної лінії та трелеподібні фігурації шістнадцятих нот), які сприяють чуттєвому відтворенню головного ліричного образу «персикового цвіту, що пливе по струмку» [265].

У цій пісні Черепнін знов звертається до імітації звучання китайських традиційних музичних інструментів, а саме – гри на *nini* (*Pipa*), звучання якої відтворюється арпеджованим акомпанементом у партії фортепіано та використанням великої кількості швидко повторюваних нот, що нагадує «звуковий ефект “кругового перебирання” *nini*» [310, с. 73-74].

Пісня оп. 71 № 3 «Одяг із золотої парчі» (The Robe of Golden Brocade) створена за віршем видатного китайського поета доби Тан – Лі Ці (741–807 рр. н. е.).

Слід зауважити, що щодо авторства Лі Ці існували певні сумніви. Так, наприклад, у класичній антології поезії доби Тан *Триста віршів Тан* та у відомому зібранні поетичних творів *Повні вірші Тан* авторкою даного вірша називається китайська поетеса Ду Цюньян (791–835 рр. н.е.), творчість якої вирізняється тонкістю передачі почуттів та особливою витонченістю й елегантністю. Окремі історичні джерела загалом вважають цей твір анонімним. Втім, у відомому історичному зібранні *Поезія Юефу* даний вірш репрезентований під іменем Лі Ці, що є вагомим підтвердженням авторства саме цього поета. Існують також інші докази його авторства, які базуються

зокрема на матеріалах *Tang Wen Cui* (антології літературних творів, що містить твори найвідоміших авторів доби Тан, які «втілюють суть і вершину літературного мистецтва епохи» [310, с. 80/94]) та згадках про цей вірш як про чужий у поезіях Ду Цюньян. Отже, сучасні наукові розвідки доводять належність даного вірша саме Лі Ці. Вірш написаний у властивому добі Тан поетичному стилі *Юефу*, котрий ґрунтувався на наслідуванні народних пісень і балад [310].

«Одяг із золотої парчі» – це глибокий філософський вірш, в якому втілено ту ж саму філософську ідею, що пронизує перші дві пісні вокального циклу, – ідея незначущості, нікчемності багатства у порівнянні з безцінністю справжніх неповторних дарів людського життя, одним з яких є молодість, котра швидко зникає. Зауважимо, що у цьому творі задіяний характерний для китайської поезії прийом використання пейзажів чи окремих предметів для вираження людських почуттів.

У цій пісні циклу Олександр Черепнін «ефектно передає глибинну суть поезії через ретельну обробку темпу та музичних мотивів» [310, с. 88]. Твір написаний у розмірі 3/4, що сприяє відчуттю неквапливості і спокою. У композиторській інтерпретації Черепніна бездоганно відтворено поетичний ритм вірша Лі Ці, котрий, за правилами поезії *Юефу*, ґрунтується на складному поєднанні семи символів. У звучанні фортепіанної партії також виникає імітація специфічного дзвонового тембру стародавнього китайського інструменту *Чжун* (*Zhong, Bianzhong*)²⁸. Так, асоціації з боєм курантів²⁹ та ширше – з образом часу (а також відчуття далекого простору) викликає одночасне застосування в музиці двох ритмічних малюнків, пов'язаних з 1) акордовим рухом та 2) рівномірним чергуванням восьмих у високому і низькому регістрах фортепіанної партії [310, с. 88].

Структура вокальної партії, що містить дві частини, віддзеркалює основні поетичні мотиви вірша, пов'язані з образами швидкоплинної

²⁸ Бяньчжун складається з набору бронзових дзвіночків, на яких грають мелодійно [139].

²⁹ Саме у Китаї уперше почали виробляти та використовувати музичні куранти [139].

молодості та цвітіння квітів. Особливої ліричної чарівності надає мелодії використання композитором прийому *наспівування* (згідно авторській ремарці «*bouche close*», тобто співати із закритим ротом), що створює ефект *pianissimo* та посилює емоційне враження. Таке звучання «нагадує поради мудреця, надані молодим поколінням» [310, с. 87].

Пісня оп. 71 № 4 оп. 71 «Мандрівна пісня» (Traveling Song) написана на основі народної пісні з провінції Юньнань *Магазин квітів персика, Село квітів абрикоса* та популярної в усім Китаї мелодії *Юнь Су* з класичної пісні *Велике західне крило*, яка широко використовується в репертуарі традиційної китайської оповідної форми народного мистецтва *Jing Yun Da Gu*, що склалася ще у добу Цін та поєднує в собі оповідання, спів і гру на барабанах [310, с. 91]. Мелодія *Юнь Су*, якій властиві характерна ритміка та інтонаційні звороти, часто звучить у китайському музичному фольклорі, релігійних піснеспівах, традиційних регіональних операх та інструментальній музиці (насамперед для національних однострунних інструментів) [310, с. 91]. Поєднуючи спів із розмовними елементами, цей мелодійний стиль, що є «універсальним у вираженні емоцій, від діалогічних оповідей до почуттів радості та гумору» [310, с. 91], часто використовувався в китайській музичній традиції зокрема для «зображення подорожей» [341]. Характерними ознаками мелодій *Юнь Су* є використання таких поетичних висловів, як «проходити повз самотній магазин квітів персиків» [341] та «перетинати п'ятизіркове село квітів абрикоса» [341], а також приспівів на кшталт *Naŷyah* або *Naŷhei* [341].

За ствердженням Ю Менсі, Олександр Черепнін «чудово вловив цей напіврозмовний, напіврозспівний стиль, <...> надзвичайно яскраво віддзеркалюючи інтонацію, яку можна використовувати в повсякденній мові» [310, с. 92],

У народній пісні *Магазин квітів персика, Село квітів абрикоса* йде мова про радісний шлях героя додому. На цьому шляху він «перетинає мальовничі береги річок, натрапляє на магазин персикових квітів, де

пропонують вишукане вино, і натрапляє на абрикосове квіткове село, яке славиться своїми чарівними жінками» [265]. Втім у нього немає часу на те, щоб отримати задоволення від усіх цих красот і радощів, оскільки поспішає додому в очікуванні майбутнього весілля.

Відповідно до характеру першоджерела, поетичний текст (у перекладі англійською О. Черепніна), і музика «Мандрівної пісні» сповнені радісної енергії, бадьорості та передчуття щастя.

У цьому творі композитор знов відображує характерні риси китайської традиційної музики. Так, наприклад, у прелюдії, з якої відкривається пісня, він імітує характер звучання та стиль виконавства (вільну ритмічну структуру, специфічні енергійні акценти на відносно слабких долях такту, які виконуються, за авторськими ремарками, *staccatissimo* й *sforzando*, тощо) на національних ударних інструментах (зокрема, китайських тарілках), що є властивим для вступних частин пекінської опери [310, с. 92].

«Мандрівна пісня» написана у куплетній формі, втім у кожному з куплетів, мелодія яких постійно повторюється, композитор вводить елементи ритмічного і фактурно-гармонічного варіювання, а також використовує темброві ефекти, що імітують китайські ударні інструменти. Усі ці прийоми сприяють яскравому відтворенню характеру китайської народної музики.

У цій пісні О. Черепнін застосовує також прийом «ритмічної просодії» [310, с. 98], пов'язаний зі свідомим порушенням метричного ритму та використанням примхливої ритмічної акцентності, притаманним зокрема китайської музики для ударних інструментів. Ця ритмічна просодія, надаючи викладенню музичного матеріалу особливої пластичності та своєрідності, в свою чергу сприяє втіленню в творі ознак китайської музичної традиції.

Поетичною основою наступної **пісні ор. 71 № 5 «Пробудження весни» (Awakening of Spring)** став вірш Мен Хаошаня (689-740) – знаного поета доби Тан, старшого сучасника уславлених Лі Бо та Ду Фу, котрі захоплювались його творчістю, вплив якої відчули [342]. Сам Мен Хаошань, розчарувавшись у суспільстві, упродовж довгого часу був відлюдником на

горі Люмен, прагнучи до духовного вдосконалення та насолоджуючись красою природи [342]. Саме там і тоді ним був написаний вірш «Весняний ранок», який надихнув О. Черепніна на створення пісні «Пробудження весни». Зазначимо, що поезії Мен Хаошаня, присвячені найчастіше втіленню пейзажних і пасторальних образів, тонко передають власні емоції автора, зокрема пов'язані із почуттям самотності. У вірші «Весняний ранок» Мен Хаошань тонко передає атмосферу самого початку весни через «туманне відчуття пробудження природи від глибокого сну» [310, с. 102], створюючи це насамперед за допомогою швидкоплинних звукообразів (скоромовка дощу, шепотіння вітру, щебетання птахів) [265].

Олександр Черепнін у цій пісні звертається водночас до двох мовних джерел творчості – традицій китайської музики та власної композиторської техніки *інтерпункту*, майстерно поєднуючи їх у музичній тканині твору. Так, зокрема, китайський початок музики пісні пов'язаний значною мірою з активним використанням композитором у фортепіанній партії імітацій тембрових й ритмічних особливостей звучання улюбленого китайського національного інструменту *гуцінь*, а також характеру гри на ньому. Китайський вплив виявляється й у віддзеркаленні О. Черепніним специфічної концепції часу, властивої для китайської музики загалом та гри на *гуцінь* зокрема. Сутність цієї концепції визначає відомий фахівець у галузі мистецтва *гуцінь* Liang Mingyue: «Концепція часу в китайській музиці йде від повільного до швидкого з кінцевою затримкою <...> значення часу – це не обов'язково ритм чи темп, а скоріш поліхронічна концепція в індивідуальному ступені, але монохронічна в загальній концепції» [204, с. 238]

Ладотональною основою пісні «Пробудження весни» є третій лад мажорної пентатоніки з тонікою Фа-дієз. Особливе відчуття тендітності, ніжності та замріяності музично-поетичної аури твору виникає завдяки тому, що уся партія фортепіано звучить виключно на *piano*. Тематичний матеріал її викладений переважно у партії лівої руки, повторюючись (із октавними стрибками) в октавному віддзеркаленні (ефект луни) у виключно високому

регістрі в партії правої руки із одночасним використанням прийомів інтерпункту (спочатку вертикального, а згодом і горизонтального). Звукообрази пташиного щебету, про які йшлося вище, знаходять своє музичне віддзеркалення здебільшого у середньому розділі тричастинної форми твору, де з'являється багато дрібних нот різних тривалостей (шістнадцятих та тридцятьдругих), а також трелей, що створює в цілому ефект пожвавлення темпу як образ весняного оживлення природи. У музиці останнього (третього) розділу твору відбувається немов би повернення від образів весни, яка пробуджується, до сумних образів минулої нічної негоди, вітру та дощу.

Пісня оп. 71 № 6 «Сестра Хон Цай» (My Sister Hon Tsai) є, подібно до № 4, вільною авторською обробкою китайського музичного фольклору, а саме – народної пісні з північної китайської провінції Сує-Юань (*Soué-Yuan*), що існувала у період 1914-1954 рр. Існує дві авторські версії цієї пісні. Перша з них, присвячена її першому виконавцю, китайському співаку Річарду Ву (*Richard Wu, Wu Zhengqian*), написана О. Черепніним для тенору. Друга версія, створена композитором пізніше, призначена для баритону. Обидві версії твору часто звучать зокрема у виконанні китайських артистів.

Зауважимо, що хоча більшість пісень (шість із семи!) вокального циклу оп. 71 було створено О. Черепніним одразу по закінченні Другої Світової війни (у 1945 р.), будь-які згадки про війну та пов'язані з нею людські страждання у цьому творі загалом відсутні. Єдиним винятком у цьому сенсі є лише написана через три роки після інших п'єс циклу (в 1948 р.) пісня «Сестра Хон Цай» (№ 6), у якій йдеться про жахливу долю «молодої дівчини, чий світ зруйнований війною» [310, с. 112].

За своїм образним змістом та характером пісня «Сестра Хон Цай», згідно з поетичним сюжетом твору, розподіляється на дві контрастні частини, у першій з яких – ліричній – йдеться про красу сестри Хон Цай та її коротке щасливе кохання, а у другій – трагічній – про її загибель від рук ворогів та помсту, яка залишилася єдиною метою її коханого. Музика твору вражаюче

передає увесь перебіг емоцій «від радості й захоплення до смутку й втрати» [310, с. 120].

Яскравому емоційному віддзеркаленню цієї драматичної оповіді сприяє своєрідна інтерпретація О. Черепніним традиційної для народної пісенності куплетної форми, в якій написана пісня. Тонко відтворюючи в музичній драматургії змістовний розвиток поетичного тексту, композитор варіює характер звучання кожного розділу твору, передаючи різноманітні музичні образи та привносячи до його композиції певні елементи баладності.

Риси баладної драматизації відчутні також на рівні музичної фактури фортепіанної партії пісні, насиченість та образна сконцентрованість якої посилюють «емоційний резонанс» [310, с. 112] твору. У процесі фактурного варіювання основного музичного матеріалу пісні, що базується на пентатонічній народній мелодії, Черепнін майстерно поєднує східні та західні елементи музичної мови, використовуючи як темброво-регістрові імітації звучання китайських інструментів у високому регістрі фортепіано, так і європейські техніки розробки тематизму, зокрема імітаційне проведення теми у різних голосах у дзеркальному та ракоходному русі.

Яскраве емоційне враження створює також постійне використання у фортепіанній партії звучання паралельних октавних унісонів (в партіях обох рук), а також «пустих» паралельних квінт та кварт, що сприяє появі відчуття емоційної порожнечі та болю. Трагічна кульмінація пісні підкреслюється одночасним поєднанням основної ліричної теми, пов'язаної зі світлим образом сестри Хон Цай, із драматичним проведенням нового тематизму, оснований на півтоновому низхідному хроматичному русі, загущено-емоційний характер якого викликає асоціації з семантикою образів страждання в європейській музиці. Трагедійність сюжетної розв'язки оповіді посилюється майже повною відсутністю у коді пісні фортепіанного акомпанементу, без якого «тиша здається більш промовистою, глибше передає трагедію та робить її більш відчутною» [310, с. 119].

Завершує вокальний цикл *Сім пісень на вірші китайських поетів* ор. 71

№ 7 «Застільна пісня» (*Drinking Song*), в якій Олександр Черепнін знов звертається до безсмертної поезії Лі Бо.

У своєму вірші, написаному у часи політичного вигнання [330], Лі Бо надзвичайно експресивно передає свої почуття гіркого розчарування та великої образи на жорстокість суспільства, відтворюючи яскраво емоційну сцену «поетичного бенкету серед гір, де бавляться споріднені душі» [310, с. 125]. Відмовляючись від хибних цінностей багатства та розкошів, він водночас вихваляє справжні цінності – життя та вірну дружбу, закликаючи «бути веселими, поки живі» [256] та насолоджуватися разом із друзями вином, «щоб втопити нашу печаль» [256] (див. *Додаток Г*).

У музичній драматургії циклу «Застільна пісня», яка за своїм характером і настроєм глибоко контрастує з попередньою, виконує загалом роль фіналу, що проголошує ідею духовної мужності жити всупереч старості, смерті, стражданням і горю.

У композиційній структурі «Застільної пісні», що складається з восьми різнохарактерних епізодів, вдало поєднується куплетна строфічність із наскрізним драматичним розвитком. Слід зазначити, що завершальну роль цієї п'єси у циклі загалом Черепнін підкреслює завдяки появі в музичному матеріалі фортепіанної партії теми, яка звучала у «Пісні задоволення» (№ 1), що створює виразну інтонаційно-тематичну арку усієї композиції.

О. Черепнін майстерно відтворює також метроритмічну специфіку декламації традиційних для класичної китайської поезії п'ятисимвольних та семисимвольних рядків, з яких здебільшого складається вірш Лі Бо. Так, за нормами китайської поетичної декламації, п'ятисимвольний рядок повинен звучати за ритмічним малюнком: ■|■, а семисимвольний – ♪♪♪|■. У музиці «Застільної пісні» композитор цілком органічно передає цю ритміку.

У цієї пісні Олександр Черепнін знов майстерно відтворює характерні елементи китайської традиційної музики (пентатонічні лади, метроритм, акцентність, специфіка тематичного варіювання, імітування звучання національних інструментів, тощо) у поєднанні з власними принципами

інтерпункту. Музичний матеріал твору просякнутий зокрема інтонаціями, ритмами та виконавськими ознаками музики *луогу*, зберігаючи при цьому мовно-композиційні властивості європейського музичного мистецтва ХХ ст.

У тематичному й фактурному розвитку композитор також прагне до віддзеркалення рис традиційної китайської музики, які він зокрема визначав у своїй статті «Музика у сучасному Китаї»: «Форма рідної мелодії складається з постійного варіювання однієї і тієї ж мелодії; музична фраза ніколи не повторюється точно, мелодія завжди прогресує, зміна основного тону замінює модуляцію. Винахідливість у мелодичному винаході, здається, ніколи не припиняється, і коли до кінця твору рух зростає все швидше і швидше, мелодія адаптується до нового ритму» [264].

Визначаючи монодійний характер китайських народних пісень, Черепнін розкриває особливості їх взаємодії з інструментальним супроводом: «Коли вони супроводжуються інструментом, акомпанемент будується горизонтально, інструмент грає мелодію від початку до кінця, а голос приєднується до нього в унісон у найважливіших місцях» [264]. Виходячи зі специфіки китайського мелосу та традиційних принципів його розвитку, О. Черепнін створює музичну композицію пісні на основі постійного тонкого варіювання однієї мелодії. Також у «Застільній пісні» композитором відтворюються специфічні звучання китайської національної музики *Луогу*, про характер якої йшлося раніше, що відбувається зокрема завдяки використанню акордових кластерів у фортепіанній партії.

Підкреслимо, що поряд із ознаками китайського колориту О. Черепнін у фактурному викладенні цієї пісні повсюдно використовує різні види інтерпункту (вертикальний, горизонтальний, ритмічний) у партії фортепіано.

Вокальний цикл *Сім пісень на вірші китайських поетів* оп. 71 є одним з найкращих творів Олександра Черепніна, пов'язаних з китайською тематикою, та загалом є однією з вершин вокальної творчості композитора. Цей чудовий твір «уособлює музичну сутність Черепніна своєю стислістю, життєвою силою, оригінальністю та експериментальністю» [310, с. 59],

поєднуючи у собі використання традиційних китайських музичних інтонацій з новаторськими принципами власної музичної мови композитора. За ствердженням тієї ж дослідниці, музика Олександра Черепніна є «ідеальним поєднанням китайських і західних впливів» [310, с. 59]. Так, зокрема, композитор творчо використовує у своєму творі так звану «техніку “щільного вступу та повільного співу”» [310, с. 59], специфічну для Пекінської опери, де ця техніка застосовується «для створення контрасту, посилення напруги та підкреслення емоційної глибини розповіді чи персонажа в центрі уваги» [310, с. 59]. Водночас О. Черепнін у вокальному циклі ор. 71 вдало поєднує китайську пентатоніку з інноваційними інтервальними структурами, альтерованими акордами, тембральними ефектами тощо, а також широко застосовує започатковану й розроблену ним власну новаторську техніку *інтерпункту*.

На думку Ю Менсі, композитор використовує альтеровані акордові структури у цьому циклі часто задля того, «щоб пом'якшити західну тональність» [310, с. 60], тобто заради об'єднання західних і східних елементи музичної мови твору (наприклад, використовує мажорні та мінорні секундакорди для імітації специфічних китайських тембрів). З подібною метою Черепнін, зокрема, змінює у пісні № 5 «Весняний ранок» «третю ноту в мажорному або мінорному септакорді на ноту, яка має ідеальні або посилені квартові стосунки з основною нотою» [310, с. 60], а у «Застольній пісні» № 7 задля виразного звучання застосовує акорди з інтервалами, які перекриваються. У піснях № 2 («Відповісти купцям») і № 3 («Одяг із золотої парчі») композитор заради імітації китайських стилістичних елементів відтворює інтервали «зі складними конструкціями і прогресією» [310, с. 60], що сприяють певним тембральним ефектам.

У вокальному циклі *Сім пісень на вірші китайських поетів* ор. 71, як і в багатьох інших творах Олександра Черепніна, віддзеркалено його любов до китайської національної культури, китайської класичної поезії та традиційної китайської музики. Одним з яскравих проявів цього є зокрема віртуозне

відтворення ним звучання та особливостей виконавських технік улюблених китайських народних інструментів – *nini*, *гуцінь*, *янцінь*, – а також специфіку китайської традиційної музики для національних ударних інструментів (музики *луогу*), орієнтованої насамперед на передачу емоцій через ритм. У циклі ор. 71 імітації звучання *янцінь* використані композитором зокрема у № 1 (*Пісня задоволення*), імітації гри на *nini* – у № 2 (*Відповідсти купцям*), звучання *гуцінь* та дзвіночків – у № 3 (Одяг із золотої парчі), а в піснях №№ 4-7 яскраво задіяні темброві та ритмічні елементи звучання різноманітних ударних інструментів музики *луогу*.

Висновки до розділу 3

1. Творча діяльність Олександра Черепніна в період з 1934 по 1937 рр. щільно пов'язана з Китаєм. Захопившись китайською культурою, композитор активно вивчав китайський фольклор та традиційне музичне мистецтво, яке стало важливим джерелом його творчості, а також навчився китайської мови та виконавству на національному музичному інструменті *nina*.

Зазначено, що завдяки своєму світовому авторитету Олександр Черепнін швидко увійшов у культурне життя Китаю, активно і плідно спілкуючись з представниками різних галузей китайського національного мистецтва, з керівниками, професорами та студентами мистецьких навчальних закладів Китаю, насамперед Національної музичної консерваторії у Шанхаї та музичного факультету Національного коледжу мистецтв і наук Національного університету у Пекіні. Особливо підкреслимо плідну творчу та особистісну взаємодію композитора з видатними китайськими митцями Мей Ланьфаном, Ці Рушанєм, Сяо Юмеєм, Хе Лутіном та ін.

Визначено, що О. Черепнін був на знак глибокої пошани до нього символічно всиновлений Ці Рушанєм, який надав названому синові китайське ім'я *Ці Ерпін* (*Qierpin*). З'ясовано, що в Китаї дотепер називають Олександра Черепніна саме цим ім'ям.

Доведено, що Олександр Черепнін, захоплений тембром і змістовною символікою китайських традиційних музичних інструментів (передусім *піпи* та *гуцінь*), активно втілював їх звукообрази та імітацію їх звучання й техніки гри у своїй композиторській творчості.

Охарактеризовано проведення О. Черепніним у Китаї першого творчого конкурсу композиторів, метою якого було створення китайської музики в національному стилі, та визначено його величезне історичне значення. Висвітлено проведення митцем також конкурсу на кращий оркестровий твір японських композиторів. Підкреслено активну багаторічну підтримку О. Черепніним творчості талановитих китайських і японських композиторів.

Доведено, що О. Черепнін надав потужний стимул розвитку китайської та японської національних композиторських шкіл та упродовж свого подальшого життя активно просував китайську музику по всьому світу.

Визначено глибокий вплив О. Черепніна на національну музичну культуру Китаю ХХ століття, що приніс митцю величезне визнання та повагу.

2. Визначено, що одним з найкращих і найвідоміших творів Олександра Черепніна за китайською тематикою є Концерт (*Фантазія*) для фортепіано з оркестром № 4, ор. 78, в якому знайшли яскраве втілення образи китайської історії, міфології, фольклору, поезії та природи. З'ясовано, що цей концерт вважають однією з кульмінацій творчості композитора.

Образний зміст, композиційно-драматургічні, інтонаційно-тематичні та мовно-стильові особливості Концерту визначено та охарактеризовано в аналітичному нарисі, наданому в підрозділі.

Зазначено, що Фортепіанний Концерт № 4 є програмним твором, музична драматургія якого ґрунтується на образах китайської класичної літератури та поетичних легендах. Охарактеризовано стильові особливості твору, зумовлені синтезом різних музичних стилів західної та китайської музики у органічному поєднанні з індивідуальними рисами композиторського мислення О. Черепніна.

Підкреслено, що музична мова Концерту відповідно до програмного змісту твору, є щільно пов'язаною з китайською національною музичною традицією, зокрема з пекінською оперою та народно-інструментальним мистецтвом Китаю.

Розкрито характер авторської композиторської інтерпретації Олександром Черепніним у музиці Концерту для фортепіано з оркестром № 4 китайських художньо-поетичних образів та особливості втілення митцем китайських інтонацій, ритмів, інструментальних тембрів тощо.

3. Визначено, що одним з найвидатніших творів Олександра Черепніна, пов'язаних з китайською культурою, є також вокальний цикл *Сім пісень на вірші китайських поетів* (*Seven Songs on Chinese Poems*) для сопрано або тенору та фортепіано ор. 71. Висвітлено історію створення та першого виконання циклу. Охарактеризовано творчу постать першої виконавиці твору – видатної китайської співачки Чжоу Сяоянь (*Zhou Xiaoyan*), яка набула визнання на Заході як Аліса Чоу (*Alice Chou*).

Розкрито характер авторського втілення у вокальному циклі *Сім пісень на вірші китайських поетів* принципової для Олександра Черепніна ідеї органічної культурної взаємодії, плідного творчого діалогу Сходу та Заходу.

Зазначено, що музика циклу базується на авторському тематизмі, за винятком пісень № 4 і 6, в основі яких полягають мелодії китайського музичного фольклору. З'ясовано, що художній переклад китайських віршів на англійську мову був зроблений особисто Олександром Черепніним.

Визначено та охарактеризовано низку специфічних форм та технік традиційної китайської музики (*щільний вступ та повільний спів, музика луогу*, тощо), використаних композитором у даному циклі. Охарактеризовано характер композиторської інтерпретації ладо-інтонаційних, метроритмічних, тембрових, композиційних та ін. особливостей китайської національної музики та поезії у поєднанні з авторською музичною мовою О. Черепніна.

ВИСНОВКИ

Загальним підсумком дисертації є концептуалізація творчої діяльності Олександра Черепніна та визначення її ролі у світовому музичному мистецтві XX ст. Уперше в українському музикознавстві творча діяльність Олександра Черепніна постала в якості об'єкта спеціального наукового дослідження.

Результати проведеного дисертаційного дослідження доводять, що його мета – концептуалізувати творчу діяльність Олександра Черепніна та визначити її роль у світовому музичному мистецтві XX ст. – є досягнутою, а усі поставлені завдання – виконаними.

Сутність даної концепції становлять такі положення.

Обґрунтовано величезне значення творчої постаті Олександра Черепніна в світовому музичному просторі XX – початку XXI ст. та визначено особливості його мистецької індивідуальності. Доведено, що творча постать і діяльність О. Черепніна є яскравим втіленням провідних ознак і тенденцій його епохи. Розкрито новаторський характер художніх ідей та музичного мислення митця в контексті мистецьких пошуків композиторів XX ст. Виявлено, що О. Черепніна через унікальність його творчої постаті та долі визнано «музичним громадянином світу» [239, с. 5]. Висвітлено всесвітній масштаб творчої діяльності та культурних зв'язків митця. Підкреслено провідне значення у творчій діяльності Олександра Черепніна ідеї культурної взаємодії Сходу та Заходу.

У дисертації вперше в українському музикознавстві висвітлено характер репрезентації творчої особистості та мистецької діяльності Олександра Черепніна в світовому музикознавчому дискурсі. Зазначено, що сучасний світовий музичний дискурс, пов'язаний із творчою особистістю О. Черепніна, його мистецькою біографією, теоретичною концепцією та композиторським спадком, є доволі значним і упродовж останніх десятиріч постійно збільшується. Охарактеризовано засадничі наукові праці у цій царині. Доведено, що *черепнінознавство* вважається вже самостійним

напрямом сучасної музичної науки. Підкреслено, що в українському музикознавстві проблематика, пов'язана з творчою діяльністю Олександра Черепніна, є дотепер не вивченою і представленою фактично лише публікаціями автора дисертації.

Уперше створено системну історіографію світових досліджень у сфері *черепнінознавства* як напряму сучасної музикології. Вперше в українській науці запропоновано типологію музикознавчих публікацій, присвячених його творчій постаті, мистецькій діяльності та композиторській спадщині. Доведено, що ця проблематика включає в себе чотири основні типи наукових праць: 1) біографії та мемуари; 2) музично-теоретичні розвідки аналітичного характеру; 3) інформаційно-довідкові матеріали; 4) інтерв'ю композитора та публікації в сучасній йому періодичній пресі.

Визначено, що основними напрямками творчої діяльності Олександра Черепніна є композиторська творчість, фортепіанне концертне виконавство, музична педагогіка, а також діяльність як теоретика музики та музикознавця, пов'язана з осягненням і визначенням сутності музичного мистецтва як такого. Суттєву роль у життєтворчості митця має також його культурно-просвітницька діяльність.

Охарактеризовано музично-теоретичну концепцію О. Черепніна у контексті творчих пошуків композиторів першої половини XX ст. та обґрунтовано специфіку музичної мови митця. Доведено, що основоположними системними ознаками його музичної мови є особливе ладове мислення та теорія інтерпункту. Визначено провідні засади ладогармонічної концепції композитора, основою якої є дев'ятиступеневий звукоряд, котрий отримав у музикознавстві назву «*гами Черепніна*». Висвітлено сутність уведеного О. Черепніним поняття та явища *інтерпункт*, а також розкрито характер вертикального, горизонтального і метричного видів інтерпункту.

Здійснено періодизацію творчої діяльності О. Черепніна та охарактеризовано її основні етапи. Зазначено, що періодизація творчої

діяльності О. Черепніна, визначення її провідних етапів та характеристика їх змістовно-стильових особливостей є важливим аспектом вивчення його мистецького доробку. У світовому черепнінознавстві є різні підходи до вирішення цієї проблеми. Перший з них виходить із визначення принципових змістовних і мовно-стильових змінень у композиторському мисленні та творчій діяльності митця. Інший підхід базується на основних віхах його життєвого шляху. Періодизація творчої діяльності О. Черепніна у дисертації базується на географічному принципі, який видається найбільш релевантним щодо біографії митця. Визначено основні періоди творчої діяльності О. Черепніна: 1) *ранній* (1899-1918); 2) *грузинський* (1918-1921); 3) *перший паризький* (1921-1934); 4) *китайський* (1934-1937); 5) *другий паризький* (1937-1948) та 6) *американський* (1948-1977).

У дисертації узагальнено та систематизовано композиторську спадщину О. Черепніна та створено її жанрову типологію. Визначено, що величезна композиторська спадщина О. Черепніна (понад 200 творів) містить майже всі провідні жанрові сфери музичного мистецтва. Доробок митця включає твори для найрізноманітніших виконавських складів (оркестрових, хорових, ансамблевих, сольних) та музичних інструментів (фортепіано, скрипки, віолончелі, органу, клавесину, віоли да гамба, кельтської арфи, гармоніки, акордеона, флейти, кларнета, альт-саксофона, труби, тромбона, туби, литавр, ударних, тощо). Жанрова панорама композиторської творчості Олександра Черепніна репрезентована зокрема 4 операми, 15 балетами, 4 симфоніями, 5 оркестровими сюїтами, 9 інструментальними концертами з оркестром (з них 6 – для фортепіано з оркестром), 8 сонатами, 3 сонатинами, 5 тріо, 2 струнними квартетами, Квартетом для флейт, 2 квінтетами для духових інструментів, 4 кантатами, значною кількістю циклів фортепіанних мініатюр (прелюдії, етюди, сюїти, токати, багателі, новелети), вокальних циклів, тощо. Вагоме місце у творчому доробку композитора посідає також сфера духовної музики, представлена вокально-хоровими та оркестровими творами.

Визначено, що основою концертно-виконавської діяльності Олександра Черепніна є фортепіанне виконавство, яке завжди мало для нього ексклюзивне значення. Висвітлено концертно-виконавську діяльність О. Черепніна як блискучого піаніста-віртуоза, який упродовж усього свого життя величезним успіхом концертував по всьому світу. Доведено нерозривний зв'язок концертно-виконавської діяльності Черепніна з його композиторською творчістю. Зазначено, що концерти митця здебільшого відбувалися у форматі авторських вечорів, де він виступав із виконанням власних творів як композитор-піаніст. Охарактеризовано риси піанізму О. Черепніна.

Доведено, що важливим напрямом багатогранної мистецької активності Олександра Черепніна є музично-педагогічна сфера, котрій музикант присвятив чимало років свого життя та яка завжди була нерозривно пов'язана з його концертною, композиторською та просвітницькою діяльністю. Висвітлено особистісний, творчий характер музичної педагогіки композитора. Зазначено, що педагогічна діяльність О. Черепніна, зосереджена насамперед у галузях композиції, музичної теорії та фортепіанної гри, активно розгорталася по всьому світу – в Європі, Азії (в Китаї та Японії), США. Охарактеризовано основні періоди педагогічної діяльності Олександра Черепніна, пов'язані з 1) його викладанням в якості почесного професора у Шанхайській консерваторії під час перебування у Китаї в 1930-ті роки, а також з 2) довготривалою (з кінця 1940-х до середини 1960-х рр.) роботою у Чікагському університеті Де Поля. Важливою складовою музично-педагогічної діяльності митця є також викладання у авторитетних музичних закладах Європи – у Франції (у Парижі та Ніцці), Австрії (Зальцбурзький Моцартеум), Великій Британії тощо. Визначено значний вплив О. Черепніна на розвиток музичної освіти та музичного мистецтва в Китаї, а також на ціле покоління американських музикантів. Окреслено постаті видатних американських, європейських та китайських музикантів – учнів і послідовників Олександра Черепніна.

Висвітлено культурно-просвітницьку діяльність Олександра Черепніна. Підкреслено, що сам композитор мислив свою діяльність як місію Служіння людям. Доведено, що митець постійно надавав велику підтримку (особистісну, творчу, організаційну та навіть фінансову) талановитим молодим музикантам різних країн та активно сприяв світовому поширенню та пропаганді їх творчості. Окреслено мистецькі події (творчі зустрічі, концерти, лекції тощо), ініційовані Черепніним з метою поширення досягнень сучасного музичного мистецтва.

Розкрито характер творчого діалогу Олександра Черепніна з китайською культурою. Доведено, що він став там одним із найшанованіших іноземних музикантів. Зазначено, що за свої заслуги перед китайським мистецтвом та у знак дружби й поваги О. Черепнін навіть отримав китайське ім'я – Ци Ерпін, під яким він дотепер фігурує у китайських публікаціях. Висвітлено тісні особисті й творчі стосунки Олександра Черепніна з багатьма видатними китайськими митцями ХХ ст., серед яких – уславлений майстер пекінської опери Мей Ланьфан, драматург Ці Рушань, композитор, директор Шанхайської консерваторії Сяо Юмей, композитор Хе Лутін та ін. Підкреслено захопленість О. Черепніна китайською культурою та мистецтвом. Висвітлено опанування ним гри на традиційному китайському музичному інструменті *pipa*. Зазначено створення композитором власних перекладів класичної китайської поезії на інші мови (англійську, французьку, тощо). Зазначено, що знайомство з Китаєм назавжди змінило й особисте життя самого Олександра Черепніна, дружиною та вірною соратницею якого стала талановита китайська піаністка Лі Сяньмін.

Охарактеризовано творчу діяльність Олександра Черепніна у Китаї та обґрунтовано її історичну роль у розвитку китайського музичного мистецтва ХХ ст. Визначено величезний внесок О. Черепніна у розвиток музичної культури Китаю ХХ ст. Доведено, що Олександр Черепнін надав потужний стимул розвитку китайської та японської національних композиторських шкіл. Композитор вбачав свою мету в сприянні розвитку та популяризації

національного китайського музичного мистецтва. За висловом самого митця, він насамперед «вчив китайців залишатися китайцями, а японців – японцями» [187, с. 147]. Визначено доленосне значення запровадженого О. Черепніним у 1934 р. першого в історії Китаю композиторського конкурсу на створення фортепіанних творів національного характеру. Доведено, що завдяки саме його зусиллям музика китайських та японських композиторів уперше отримала визнання у світовому культурному просторі. Підкреслено велику пошану, якою оточене в Китаї ім'я Олександра Черепніна, а також висвітлено мистецькі заходи на його честь.

Розкрито значний вплив китайської культури та мистецтва на композиторську творчість Олександра Черепніна. Доведено, що поринання у світ китайської культури знайшло величезне віддзеркалення у композиторській творчості митця. Визначено, що О. Черепніним упродовж його життя було створено багато творів, натхнених китайською культурою й китайською музикою, найвідомішими з яких є: Концерт № 4 для фортепіано з оркестром; 5 концертних етюдів для фортепіано оп. 52; Етюди для фортепіано на пентатонічній гамі оп. 51; вокальні цикли *Сім пісень на вірші китайських поетів* оп. 71 та *Сім китайських народних пісень* оп. 95, опера «Німфа та селянин», тощо.

Визначено характер утілення образів китайської літератури та фольклору в Концерті (Фантазія) для фортепіано з оркестром № 4 оп. 78 О. Черепніна та охарактеризовано мовно-композиційні особливості цього твору. Підкреслено, що стильові ознаки і музична мова Концерту є яскравим втіленням ідей Олександра Черепніна щодо тісної взаємодії культур Сходу та Заходу. Визначено, що програмний зміст усіх частин твору є безпосередньо пов'язаний з китайською класичною літературою (знаменитим романом XIV ст. *Річкові заплави* Ши Найаня, поемою «Пісня вічної скорботи» видатного поета доби Тан *Бо Цзюйі*), а також з образами китайського музичного фольклору. Доведено, що музична мова Концерту органічно поєднує широке застосування китайських інтонацій, ладів і тембрів із

притаманними композиторському мисленню О. Черепніна принципами музичного висловлювання, насамперед із активним використанням дев'ятиступеневого звукоряду.

Розкрито особливості композиторської інтерпретації китайської поезії у вокальному циклі Олександра Черепніна «Сім пісень на вірші китайських поетів» ор. 71 та висвітлено характер музичної мови та композиційної структури твору. Визначено, що цикл «Сім пісень на вірші китайських поетів» є одним з найкращих творів Олександра Черепніна за китайською тематикою та загалом однією з вершин вокальної творчості композитора. Підкреслено, що у цьому творі яскраво віддзеркалено любов митця до китайської національної культури, китайської класичної поезії та традиційної китайської музики. Виявлено, що переклад поетичних текстів усіх пісень цього циклу з китайської мови на англійську був здійснений власноруч самим Олександром Черепніним. Зазначено, що митець продемонстрував при цьому не лише блискуче володіння стародавньою китайською мовою та її фонетикою, а й глибоке осягнення самої сутності цих віршів. Обґрунтовано, що композитор майстерно відтворює характерні елементи китайської традиційної музики (пентатонічні лади, метроритм, акцентність, специфіка тематичного варіювання, імітування звучання національних інструментів, використання характерної для Пекінської опери техніки *щільного вступу та повільного співу*, тощо). Доведено, що О. Черепнін у циклі «Сім пісень на вірші китайських поетів» вдало поєднує специфіку китайської традиційної музики з мовно-композиційними властивостями європейського музичного мистецтва ХХ ст. та новаторськими принципами власної музичної мови (використанням її ладогармонічних ознак та техніки інтерпункту).

Введено до наукового обігу української музикології значну кількість композиторських творів О. Черепніна, серед них насамперед Концерт для фортепіано з оркестром № 4 ор. 78 та «Сім пісень на вірші китайських поетів» ор. 71; а також зокрема: опери «Оль-Оль» і «Німфа та селянин», балет «Фрески Аджанти», Симфонія № 1, Симфонічна молитва

(*Symphonisches Gebet*), *Камерний концерт* для флейти, скрипки та фортепіано; *П'ять концертних етюдів у китайському стилі* для фортепіано, *Грузинська рапсодія*, *Magna Mater*, кантата *Живи любов'ю*, тощо.

У дисертації створено творчі портрети низки видатних американських, європейських та китайських музикантів – учнів та послідовників Олександра Черепніна, а саме: композитора, піаніста й музикознавця, почесного віце-президента міжнародного *Черепнінського Товариства* (*The Tcherepnin Society*) Філіпа Реймі (*Phillip Ramey*); музикознавця, піаніста та педагога Енріке Альберто Аріаса (*Enrique Alberto Arias*); музикознавця, піаніста та педагога Гая Вюльнера (*Guy Wuellner*); композиторки, співачки, актриси, художниці, режисерки та письменниці Глорії Коутс (*Gloria Coates*); композитора, диригента, піаніста, музикознавця і педагога Джона Дауні (*John W. Downey*), композитора та піаніста Роберта Мучинські (*Robert Muczynski*), піаністки та музичної педагогині Марти Брейден (*Martha Braden*) та композитора, піаніста, педагога та культурного діяча Хе Лутіна (*He Luting*).

Перспективними напрямками подальших досліджень є наукові розвідки, присвячені музикознавчому осмисленню світоглядних, художньо-естетичних та етичних засад творчої діяльності Олександра Черепніна, розкриттю різноманітних аспектів його композиторської та виконавської творчості, детальному аналізу його численних творів композитора, визначенню їх жанрової стилістики та мовно-композиційних ознак, глибокому осягненню музично-теоретичного та публіцистичного доробку Черепніна, конкретизації його особистісного внеску до практичного здійснення культурного діалогу між Заходом і Сходом, висвітленню педагогічної діяльності О. Черепніна в Європі (Франції, Австрії, Великій Британії тощо), а також визначення шляхів і форм втілення творчих принципів митця його учнями і послідовниками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Теорія естетики : пер. з нім. Київ : Основа, 2002. 518 с.
2. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – музичне мистецтво; Нац. муз. акад. України. Київ: НМАУ, 2005, 20 с.
3. Антошко М. О. Музична культура Китаю від витоків до сучасності: взаємопроникнення художніх традицій та новацій : монографія. Переяслав : Домбровська Я. М., 2022. 208 с.
4. Арутюнян Г. Національно-стильові аспекти дослідження оперного образу. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Вип. 32. Том 1. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 12–18.
5. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 198 с.
6. Батанов В. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтв; 17.00.03 – муз. мистецтво. Одеська нац. муз. академія ім. А. Нежданової. О, 2016. 16 с.
7. Бойко А. М. Вплив фольклорних і релігійних музичних традицій на естрадно-вокальне мистецтво Китаю. Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (Харків, 23–24 листопада 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2017. С. 350–351.
8. Бойко А. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 250 с.

9. Бойко А. М. Специфіка китайського вокального мовлення. Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XVIII Міжнар. наук.-творчої конф., студентів та аспірантів (Харків, 22–23 березня 2018 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. М. Ю. Борисенко. Харків : Вид-во «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2018. С. 20–21.
10. Бойко А. М. Становлення і розвиток естрадно-вокального мистецтва в Китаї в 1910–60 рр. Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 223–231.
11. Бойченко О. Філософська антропологія давнього Китаю : монографія. Київ, 2003. 213 с.
12. Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї ХХ – початку ХХІ століття в контексті міжнаціональних зв'язків : дис. канд. ... мистецтвозн. 17.00.03. Музичне мистецтво / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 190 с.
13. Ван Те. Явище національного стилю в контексті поетики опери : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 17 с.
14. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / НМА України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 17 с.
15. Волков С. Особистість і час: культурологічний вимір. Часопис національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського; Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. Вип. 3. С. 123–126.
16. Герчанівська П. Дихотомія Схід – Захід: історико-культурологічний аспект. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. № 1. Київ, 2019. С. 3–8.

17. Давньокитайська література. Зарубіжна література: Матеріали до вивчення літератур зарубіжного Сходу: Хрестоматія / Упор. Л. В. Грицик. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2006. С. 573.
18. Ден Дзянькунь. Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур: автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства. спец. — 17.00.03. Львів, ЛНМА імені М.В. Лисенка, 2019. 16 с.
19. День Кайюань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 205 с.
20. Домашич Т. С. Розквіт китайської літератури у VIII ст. Творчість Лі Бо – вершина китайської лірики. 8 клас. Зарубіжна література в школі. 2009. № 10. С. 26–30.
21. Драч І. С. Художня індивідуальність композитора. Харків : ФОП Тимченко, 2010. 106 с.
22. Ду Фу. Поезії / пер. з кит. Я. Шекера. Всесвіт. 2001. № 5/6. С. 110–119.
23. Жаркова В. Творчість М. Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст : автореф. дис.. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 32 с.
24. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. Культура і Сучасність. № 2. Київ, 2014. С. 88–94.
25. Істоміна С. М. П'ять сходиночок до знань: творчість Лі Бо та Ду Фу – вершина китайської лірики. Зарубіжна література в школі. 2011. № 21. С. 27-29.
26. Калашник М. П. Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення : монографія / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ : 2010. 251 с.
27. Китайська класична поезія / пер. з кит. В. Урусов. Всесвіт. 2003. № 7/8. С. 145–149.

28. Китайська міфологія. URL:
https://supermif.com/Kitai/Kitai_golovna.html
29. Китайські музичні інструменти. URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/Китайські_музичні_інструменти
30. Китайська поезія доби Сун (960 – 1279) / пер. з кит. Я. Шекеера. Кур'єр Кривбасу. 2010. № 246/247. С. 286–300.
31. Китайська поезія доби Тан. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
32. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Київ: Музична Україна, 2010. Вип. 11. С. 62-64.
33. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2009. Вип. 3. С. 66–76.
34. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. Музична україністика: сучасний вимір. 2009. Вип. 3. С. 120–140.
35. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модули теоретичного осягнення : монографія. Харків : ТОВ «Планета-Принт», 2018. 480 с.
36. Кун Чжуцзюнь. Оперна творчість Аарона Авшаломова. Музичне мистецтво і культура : науковий вісник / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Вип. 33. Кн. 1. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 109-120.
37. Лі Бо. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Лі_Бо
38. Лі Бо. Думи тихої ночі [вірші] / з кит. перекл. І Лисевич, В. Ілля. Всесвіт. 1973. № 12. С. 110–114.
39. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень: дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 223 с.
40. Лі Мін. Особливості китайської інтерпретації опери В. А. Моцарта

- «Весілля Фігаро». Мистецька освіта і культура України XXI століття : євроінтеграційний вектор : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава (Київ, 12–13 травня 2016 р.). Київ : НАККиМ, 2016. С. 248–250.
41. Лі Мін. Вплив китайських релігійних та міфологічних вірувань на специфіку оперного виконавства. Культурологія та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 21–22 квітня 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2016. С. 146–147.
42. Лі Мін. Особливості голосоутворення в китайській оперній традиції. Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 127–135.
43. Лі Мін. Рецепція європейського оперного мистецтва в китайській музичній культурі кінця XVIII – першої половини XX ст. Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 157–166.
44. Лі Мін. Семантика поняття «Юань» у китайському музичному мистецтві. Культура України. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 57. Харків : ХДАК, 2017. С. 92–100.
45. Лі Мін. Специфіка втілення стилю «Шинуазрі» в опері К. В. Глюка «Китаянки». Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 26–27 квітня 2018 р.) / Харків. держ. акад. культури / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2018. С. 128–129.
46. Лі Сябінь. Труба в музичному мистецтві України й Китаю : компаративний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. акад. наук України, Ін-т

- мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.
М. Т. Рильського. Київ, 2012. 21 с.
47. Лігус О., Лігус В. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. Молодий вчений. № 1(2). 2018. С. 673–676.
48. Лігус О. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. Вісник КНУКІМ. Вип. 35. Київ, 2016. С. 129–137.
49. Лю Бінцян. Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи: автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 26.00.01. Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Київ, 2015. 28 с.
50. Лю І. Камерно-вокальні твори Інь Циня: тематика та стилістика жанру. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 48 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. С. 102–115.
51. Лю Лянь. Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 17 с.
52. Лю Пін Чан. Пекінська опера в контексті європейської музичної стилістики Нового часу. Музичне мистецтво і культура. 2004. Вип. 5. С. 187–194.
53. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від XIX до XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 20 с.
54. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2004. 16 с.
55. Мандаринове сузір'я : антологія стародавньої поезії Китаю в переспівах Р. Качурівського. Львів : Тріада Плюс, 2006. 136 с.

56. Михайлов В. Філософська традиція Китаю: людський вимір та вплив на сучасність : монографія. Київ, 2014.
57. Михайлов М. Музика Китаю. Київ : Радянська Україна, 1961. 33 с.
58. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87-93.
59. Мурашевич К. Генеза міфологічних сюжетів у творчості китайського поета Лі Бо (701–762). Китайська цивілізація: традиції та сучасність: 36. ст. Київ, 2007. С. 64–68.
60. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. Харків : Факт, 2020.
61. Ніколенко О. М., Філіна І. О. Філософія життя у китайській та японській літературах. Харків: Ранок, 2003. 235 с.
62. Павлишин С. Музика двадцятого століття: навч. посіб. Львів: БаК, 2005. 232 с.
63. Пан Тінтін. Жанр сонати для флейти і фортепіано та композиторська поетика ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2015. 19 с.
64. Пань Фен. Вплив західних музичних ідей на світогляд китайських музикантів. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 53. Т. 2. 2022. С. 64-71.
65. Польська І. І. Камерний ансамбль : теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис... д-ра мистецтвозн.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України. Київ, 2003. 36 с.
66. Польська І. І. Музичний етос та духовна культура. Проблеми розвитку суспільства : системний підхід : Матеріали міжвуз. наук. конф. / Нац. юрид. акад. України ім. Ярослава Мудрого. Харків : НЮАУ, 2006. С. 213–218.
67. Польська І. І. Семантика давньокитайської філософії музики. XXIV Сходознавчі читання А. Кримського: матеріали міжнародної наукової

- конференції, присвяченої 30-річчю Інституту східознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України, 21 грудня 2021 р. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 220-223.
- 68.Польська І., Чень Х. Творча постать Олександра Черепніна у світовому науковому дискурсі. Мистецтвознавчі та культурологічні студії. (Fine Art and Culture Studies). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2024. Вип. 3. С. 74–81.
- 69.Пясковський І. До питання національної ідентифікації в музичному мистецтві. Українське музикознавство. Вип 35. К., С. 300–303.
- 70.Савицька Н. Діахронний аспект життєдіяльності композитора. Проблеми періодизації. Київське музикознавство: зб. ст. Київ, 2006. Вип 20. С. 188–197.
- 71.Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості: монографія. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
- 72.Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2003. 36 с.
- 73.Самойленко О. Історичні та естетичні основи опери. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр. Проблеми оперознавства. Зб. статей. Вип. 89. Київ, 2010. С. 399-414.
- 74.Самойленко О. І. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : науковий журнал. № 2 (7). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 11–19.
- 75.Симетричні лади. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Симетричні_лади#:~:text=Симетричні%20лади%20в%20музиці%20—%20лади,комбінації%20\(«комірки»\).](https://uk.wikipedia.org/wiki/Симетричні_лади#:~:text=Симетричні%20лади%20в%20музиці%20—%20лади,комбінації%20(«комірки»).)
- 76.Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ: Музична Україна, 1983. 160 с.

- 77.Сумченко І. Особливості розуміння справедливості в китайській філософії. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Філософія. Вип. 14. 2013. С. 70–75.
- 78.Сун Жуйлун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини XX ст.) : дис. ... канд. мистецтвозн. 26.00.01. Теорія та історія культури / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. 200 с.
- 79.Сун Яньін. Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенко, 2018. 18 с.
- 80.Сунь Пенсян. Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю. Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. № 3. 2007. С. 87–91.
81. Схід і діалог цивілізацій : зб. наук. статей / Упор. О. Д. Василюк, Н. М. Зуб. Київ : Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАНУ, 2012. 436 с.
- 82.Танське небо : Китайська поезія доби Тан. Київ : Задруга, 2002. 64 с.
- 83.Ту Дуня. До історії оперного театру Китаю та його європейські аналогії. Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського: Проблеми музичного мистецтва : спадщина та сучасність : зб. статей. 2008. Вип. 76. С. 214–220.
- 84.У Хунюань. Китайська художня пісня: історія та теорія жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 18 с.
- 85.Усик А. Вчення Конфуція та конфуціанство в контексті китайської філософської традиції (етико-соціальний аспект): автореф. дис. ... канд. філол. наук : 09.00.05 / Ін-т філос. ім. Г. С. Сковороди НАН України. Київ, 1999. 16 с.

- 86.Фань Чженьсюань. Основні тенденції розвитку музичної освіти Китаю: поєднання традицій та інновацій. Засоби навчальної та науково-дослідної роботи. Вип. 48. Київ, 2017. С. 121–134.
- 87.Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери: діалог культур : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2010. 18 с.
- 88.Цзен Тао. Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 250 с.
- 89.Цинь Тянь. Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 18 с.
- 90.Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 228 с.
- 91.Чень Наньлу. Китайські мембранофони та діафони в контексті однотипного інструментарію давніх цивілізацій і народних традицій Азії: автореф. ... канд. дис. 17.00.03. Львів, ЛНМА імені М.В. Лисенка, 2020. 19 с.
- 92.Чень Хайюнь. Китайська тематика у композиторській спадщині Олександра Черепніна. Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (17–18 листопада 2022 р.) / Харківська держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2022. С. 357-358.
- 93.Чень Хайюнь. Композиторська творчість Олександра Черепніна: періодизація та жанрово-тематична характеристика. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 70. Т. 2. С. 143-149.

94. Чень Хайюнь. Ладогармонічна концепція композиторської творчості Олександра Черепніна. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харківська держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. Харків : ХДАК, 2021. Вип. 73. С. 121-127.
95. Чень Хайюнь. Музично-педагогічна та просвітницька діяльність Олександра Черепніна в Китаї та США. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 74. Т. 2. С. 148-155.
96. Чень Хайюнь. Музично-просвітницька та педагогічна діяльність Олександра Черепніна в Китаї в 1930-ті рр. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (26-27 листоп. 2020 р.)* / Харківська держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 350-351.
97. Чень Хайюнь. Роль Олександра Черепніна в процесі становлення китайської фортепіанної музики. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-практ. конф. молодих учених (22 – 23 квітня 2021 р.)* / Харківська держ. акад. культури. Харків: ХДАК, 2021. С. 154-155.
98. Чень Хайюнь. Сучасне втілення мистецьких ідей Олександра Черепніна у контексті діалогу Схід – Захід: міжнародний конкурс композиторів у Нью-Йорці. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. (18-19 квітня 2024 р.)*. У 2 ч. Ч. 1. / Харківська держ. акад. культури. Харків: ХДАК, 2024. С. 230-231.
99. Чень Хайюнь. Творча постать Олександра Черепніна в контексті діалогу культур. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття :*

- матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (23-24 квіт. 2020 р.) / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2020. С. 121-122.
100. Чень Хайюнь. Як Олександр Черепнін у Китаї перетворився на Ци Ерпіна. Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XX Міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів, учасників V Всеукр. конкурсу з теорії музики ім. Т. С. Кравцова / Харківський нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2020. С.25-27.
 101. Черкашина М. Опера XX століття. Нариси. Київ, 1981. 208 с.
 102. Чжоу Ї. «Вокальний стиль» у західноєвропейському та китайському мистецтвознавстві: порівняльний аналіз. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 57. Харків : ХНУМ, 2020. С. 286–296.
 103. Чжу Чанлей. Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.
 104. Шекера Я. Буддійські вірші Середньовічного Китаю: поезія споглядання. Дзвін. 2015. № 7. С. 146–152.
 105. Шекера Я. Генеза та функціонування художніх образів у китайській поезії доби Тан (VII–X ст.) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2006. 250 с.
 106. Шекера Я. В. До питання перекладу китайської поезії доби Тан (618–907): інтерпретація художнього образу. Сходознавство. 2007. № 38. С. 175–182.
 107. Шекера Я. В. Китайська література VII–XIII століть : навч. посіб. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, Київський університет, 2013. 351 с.
 108. Шекера Я. В. Сутність та витоки художньої образності китайської поезії. Китайська цивілізація: традиції та сучасність : зб. ст. Київ, 2005. С. 100–105.

109. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
110. Шпарик О. М. Педагогічні ідеї Конфуція у культурно-історичному вимірі: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / НАПН України, Ін-т педагогіки. Київ, 2012. 18 с.
111. Юдкін І. Проблема «Схід – Захід» у дослідженні музичної культури: спроба визначення. Проблеми музичної культури. Київ, 1989. Вип. 2. С. 40-51.
112. Aalst, J. A. van. Chinese Music. New York: Paragon, 1964. 84 pp.
113. Akira Ifukube. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Akira_Ifukube
114. Alexander Tcherepnin. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Tcherepnin#:~:text=The%20most%20famous%20of%20his,Messiaen%27s%20modes%20of%20limited%20transposition.
115. Alexander Nikolayevich Tcherepnin. The Musical Times 118, no. 1618 (1977): 1035. URL: <http://www.jstor.org/pallas2.tcl.sc.edu/stable/959352>.
116. Alexander Tcherepnin (1899-1977). Music Educators Journal 64, no. 7 (1978): 66-67. URL: <http://www.jstor.org/pallas2.tcl.sc.edu/stable/3395453>.
117. Alexander Tcherepnin. URL: <https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/alexander-tcherepnin>
118. Alexander Tcherepnin. URL: <https://www.kennedy-center.org/artists/t/tatn/alexander-tcherepnin/>
119. Alexander Tcherepnin / Encyclopedia Britannica. 25 Sep. 2023. URL: <https://www.britannica.com/biography/Alexander-Nikolayevich-Tcherepnin>
120. Alexander Tscherepnin. Wikibrief. URL: https://de.wikibrief.org/wiki/Alexander_Tcherepnin
121. Alexander Tcherepnin & Rudolph Ganz, 1959. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=znxfR9DK-rs>

122. Alexander Tcherepnin: A compendium / By Benjamin Folkman.
Including a newly annotated first English-language edition of A. Tcherepnin by Willi Reich translated from the German by Mosco Garner, Marjorie Glock and Benjamin Folkman and extensive supplementary biographical and analytical material with numerous extracts from the composer's own published and unpublished writings. New York: The Tcherepnin Society, Inc., 1995.
123. Alexander Tcherepnin: A Catalogue of the Orchestral Music. URL: <https://gulabin.com/composers/pdf/ALEXANDER%20TCHEREPNIN.pdf>
124. Alexander Tscherepnin: Symphonien & Klavierkonzerte. URL: <https://www.jpc.de/jpcng/classic/detail/-/art/Alexander-Tscherepnin-1899-1977-Symphonien-Klavierkonzerte/hnum/4485178>
125. Alexander Tcherepnin. The Lost Flute. URL: <https://www.schott-music.com/en/the-lost-flute-no267166.html>
126. Alexander Tcherepnin. Vom Spass und Ernst. Köln: H. Gerig, 1967. 28 S.
127. Amme, Kristin. Zum Tod von Gloria Coates: Eine begnadete Künstlerin mit Tiefe. BR (in German). Retrieved August 20, 2023. URL: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/komponistin-gloria-coates-ist-gestorben-nachruf-100.html>
128. Apel, Willi. Harvard Dictionary of Music. 2nd ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972. 935 pp.
129. Arias, Enrique Alberto. Alexander Tcherepnin: A Bio-Bibliography. New York: Greenwood Press, Inc., 1989. 264 p.
130. Arias, Enrique Alberto (2001). Tcherepnin, Alexander (Nikolayevich). In Stanley Sadie; John Tyrrell (eds.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan. Arias, Enrique Alberto. Alexander Tcherepnin's Thoughts on Music. Perspectives of New Music, 21 (1982–3): 138–43. <http://www.jstor.org/stable/832871>
131. Arias, Enrique Alberto. The Symphonies of Alexander Tcherepnin. Tempo, no.158 (1986), 23–31. URL: <https://www.jstor.org/stable/944950>

132. Arias, Enrique Alberto. Vom Spaß Und Ernst: Alexander Tcherepnin's Last Major Vocal Composition. *Journal of Singing* 62, no. 3 (January-February 2006): 279–84.
<https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A507256&site=ehost-live>.
133. Arias, Enrique Alberto. The letters of Alexander Tcherepnin. *Tempo*, No.61/62 (Spring-Summer, 1962): 17. URL: <http://www.jstor.org/pallas2.tcl.sc.edu/stable/944079>.
134. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. 8th ed. Completely revised by Nicolas Slonimsky. New York: G. Schirmer, 1992. 2115 pp.
135. Barnett, Rob. Reviews of Alexander Tcherepnin . Alexander Tcherepnin (1899-1977). Complete Symphonies and Piano Concertos. URL: https://www.musicweb-international.com/classrev/2011/mar11/tcherepnin_bis1717.htm
136. Bedford, Joshua Lee. Alexander Tcherepnin's First Symphony: Validating the Work within the Canon of Modern Symphonic Composition : a thesis ... for Master of Arts. Athens, Georgia, 2013. 69 p.
137. Benjamin Folkman. URL: <https://www.discogs.com/artist/578004-Benjamin-Folkman#:~:text=Profile%3A,Carlos%20%2D%20Switched%2DOn%20Bach>.
138. Benjamin Folkman. URL: <https://www.blurb.de/user/BLowell>
139. Bianzhong. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bianzhong>
140. Breyer, Wolfgang. A Conversation with Akira Ifukube. URL: <https://cinescores.dudaone.com/a-conversation-with-akira-ifukube>
141. Burch, Cathalena E. UA composer left legacy of widely played music. [Robert Muczynski, 81, wrote in 'honest, American voice']. *Arizona Daily Star*. 2010, Jun 11. URL: https://tucson.com/entertainment/arts-and-theatre/ua-composer-left-legacy-of-widely-played-music/article_b4aed2d8-fcd1-59ae-9828-955288142f28.html
142. Cao Xueqin. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Cao_Xueqin

143. Chaloupková, Lenka. The Chinese Art Song, Yishu Gequ: Between Tradition and Modernity. *Acta Universitatis Carolinae. Philologica* 2021, no. 3, (2022): 29–46. URL: <https://doi.org/10.14712/24646830.2022.2>.
144. Chan, Vicky. Alexander Tcherepnin's Five Concert Studies, Op. 52. PhD diss., Order No. 1448917, California State University, Long Beach, 2007. URL: <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=https://search-proquest-com.pallas2.tcl.sc.edu/docview/304709736?accountid=13965>.
145. Chang Chi-Jen. Alexander Tcherepnin, His Influence on Modern Chinese Music. Dissertation PHd of Education. Columbia University, 1983. 159 pp. URL: <https://pk.tc.columbia.edu>
146. Chang Chi-jen. A Notebook of Music. Guilin, China: Guangxi Normal University Press, 2003.
147. Chernyavska, Marianna, Song Meixuan, Peng Rui. Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of Chinese piano art: AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. 2023. Volume: 13. Issue: 2. Pages: 207-211. Special Issue: XXXV. https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A_37.pdf
148. Cholopov Ju. Symmetrische Leitern in der Musik. *Die Musikforschung*, 28. Kassel, 1975. Heft 4. S. 379-407.
149. Cholopowa V.; Cholopow Ju. Anton Webern : Leben und Werk. 1. Aufl. Berlin : Henschel, 1989. 452 S.
150. Chou, Lily. Alexander Cherepnin: A Generic Catalog of Works. URL: https://www.tcherepnin.com/alex/comps_alex.htm
151. Die Kompomistenfamilie Tcherepnin. PIZZICATO: Remy Franck's Journal about Classical Music. 07/04/2022. URL: <https://www.pizzicato.lu/die-komponistenfamilie-tcherepnin/>
152. Donaueschinger Musiktage. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Donaueschinger_Musiktage
153. Dream of the Red Chamber. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Dream_of_the_Red_Chamber

154. École de Paris. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/School_of_Paris
155. Enrique Arias dead at 63. *Ars Musica* Chicago. December 6, 2004. URL: <https://www.thediapason.com/enrique-arias-dead-63>
156. Flute Trio (for 3 flutes) opus 59 by Alexander Tcherepnin. URL: <https://www.earsense.org/chamber-music/Alexander-Tcherepnin-Trio-Op-59/>
157. Folkman, Benjamin. *Alexander Tcherepnin: A compendium*. Including a newly annotated first English-language edition of A. Tcherepnin by Willi Reich translated from the German by Mosco Garner, Marjorie Glock and Benjamin Folkman and extensive supplementary biographical and analytical material with numerous extracts from the composer's own published and unpublished writings. New York: The Tcherepnin Society, Inc., 1995.
158. Four Dan actresses. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Four_Dan_actresses#:~:text=Originally%2C%20a%20dan%20was%20a,Shang%20Xiaoyun%2C%20and%20Xun%20Huisheng.
159. Folkman B. *Alexander Tcherepnin and His Piano Music*. Annotation to CD: Alexander Tcherepnin, Piano Music, 1913-1961, Tcherepnin/Shilyaev. London: Toccata Classics, 2012. 16 p.
160. Folkman, Benjamin, Wender, Julius, Scholz, Horst A. *Alexander Tcherepnin. The Complete Symphonies and Piano Concertos (notes)*. Tcherepnin. *The Symphonies And Piano Concertos*. Singapore Symphony Orchestra / Lan Shui, Noriko Ogawa piano. Booklet. 73 pp. URL: https://www.eclassical.com/shop/17115/art28/4966428-548844-BIS-1717-18_booklet.pdf
161. Folkman, Benjamin. *Alexander Tcherepnin: A Compendium*. Eds. by Lily Chou, translate by Mosco Carner and Marjorie Glock. San Francisco: Blurb, Inc., 2021. 419 p.
162. John W. Downey. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/John_W._Downey
163. Freedman G. A. *Tcherepnin: Spanning the Generations: An Interview*. *Music Journal*, N. Y., XXXIV, 1976, Sept.

164. Gann, Kyle. A Symphonist Stakes Her Claim. The New York Times. 1999. April 25.
165. Gautherot, Franck & Kim, Seungduk. Stefan Tcherepnin. L'ALMANACH 23. 10 March 2023 - 17 September 2023. Le Consortium. URL: <https://www.leconsortium.fr/en/lalmanach-23-stefan-tcherepnin>
166. Guy Wuellner. URL: <https://www.legacy.com/us/obituaries/desmoinesregister/name/guy-wuellner-obituary?id=19984454>
167. Gloria Coates. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Gloria_Coates
168. Gong, H. (2019). Alexander Tcherepnin and His World – A Bibliographical perspectiv. Art of Music, №1, 2019-01. Pp.136-154.
169. Gulik, Robert Hans van. The Lore of the Chinese Lute. Tokyo: Sophia University, 1969. 271 pp.
170. Halson, Elizabeth. Peking Opera. Hong Kong: Oxford University Press, 1966. 92 pp.
171. Hans Adolf Winter. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Adolf_Winter
172. Hartsock, Ralph. Piercing the Curtain: One Composer's Penetration into Eastern European Music Festivals. An Introduction to the Music of Gloria Coates. Women in Music / Contemporary Music Roundtable, Music Library Association, February 18, 2005, Vancouver, British Columbia. URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699778/m2/1/high_res_d/M_LA-piercingthecurtain--Coates%20repository%20edition.pdf
173. Hawkins, John Allen. The piano music of Robert Muczynski: A performance-tape and study of his original works for piano solo. Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of Maryland, 1980. 80 pp. URL: <https://www.proquest.com/openview/7223491620dfba64d6edbbf6982e9b1a/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
174. He Luting. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/He_Luting

175. Hornbostel, Erich M. von; Sachs, Curt. *Classification of Musical Instruments*. Galpin Society Journal XIV (1961): 3-29.
176. He Luting. *Recalling Mr. Tcherepnin*. Shanghai, China: Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe/Shanghai Conservatory of Music Press, 2007. Pp. 1-2. (AN: 2007-21672). Shanghai: Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe/Shanghai Conservatory of Music Press. Accessed October 25. <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A699772&site=ehost-live>.
177. Huang Yunzhen. *Chinese Traditional Music Guide*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2006.
178. Zhou Xiaoyan. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Zhou_Xiaoyan
179. Hugo von Hofmannsthal. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_von_Hofmannsthal
180. Hung, William. *Tu Fu: China's Greatest Poet*. Cambridge: Harvard University Press, 1952. 254 p.
181. Isidor Philipp. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Isidor_Philipp
182. Ivan Tcherepnin. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Tcherepnin
183. Ivan Tcherepnin. Wind Repertory Project. URL: https://www.windrep.org/Ivan_Tcherepnin
184. Joseph Schillinger. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Schillinger
185. Katigbak, Adelaida. *A Conversation with Alexander Tcherepnin*. The Piano Quarterly 62 (Winter 1967-68): 24-25.
186. Kaufmann, Walter. *Musical References in the Chinese Classics*. Detroit, MI: Information Coordinators, Inc., 1976. 265 pp.
187. Korabelnikova, Ludmila. *Alexander Tcherepnin: The Saga of a Emigré Composer*. Edited by Anna Winestein. Translated by Sue-Ellen Hershmann-Tcherepnin. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
188. Kouwenhoven, Frank (2001). He Luting. *Grove Music*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049472>

189. Kreader, Barbara. Ming Tcherepnin: Chinese Souvenirs. *Clavier* 22 (September 1983): 22-25.
190. Kroll, Paul. Poetry of the T'ang Dynasty. The Columbia History of Chinese Literature. Ed. By Victor H. Mair. New York: Columbia University Press, 2001. 296 pp.
191. Kumazawa, Sayako. Alexander Tcherepnin and Composers from Chinese and Japan. *Journal of the Central Conservatory of Music (China)*, no. 1 (2005): 64–71. URL: <https://doi.org/10.3969/j.issn.1001-9871.2005.01.011>.
192. Kumazawa, Sayako. Alexander Tcherepnin and Japanese Composers: The Japanese Element in the Western-Style Music in Japan During the 1930s. PhD diss., Tokyo University of the Arts (Tōkyō Geijutsu Daigaku), 2008. <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A648954&site=ehost-live>.
193. Lai, T.C. and Mok, Robert. *Jade Flute – The Story of Chinese Music*. New York: Schocken Books, 1981. 196 pp.
194. Layton, Robert. Alexander Tcherepnin at 75. *Tempo*, no. 108 (1974): 11-14. URL: <http://www.jstor.org/pallas2.tcl.sc.edu/stable/943001>.
195. Leokadiya Kashperova. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Leokadiya_Kashperova
196. Leokadiya Kashperova: first book on the composer published. URL: <https://www.boosey.com/cr/news/Leokadiya-Kashperova-first-book-on-the-composer-published/102159>
197. Lewis C., Gresham M. Alexander Tcherepnin (1899-1977). Annotation to CD: Complete Piano Music, Giorgio Koukl, Piano. Grand Piano. 2012. Vol. 1. 20 p.
198. Levis, John Hazedel. *Foundations of Chinese Musical Art*. 2nd ed. New York: Paragon Book Reprint Corp., 1963. 233 pp.
199. Li Bai. Poems. English Translations. URL: <http://www.chinese-poems.com/lbe.html>
200. Li Po Poems. URL: <https://mypoeticside.com/poets/li-po-poems>

201. Liang Maochun. Tcherepnin's pipa studies with me: Cao Anhe remembers Tcherepnin). *Gangqin Yishu* 11(2014): 25–30.
202. Liang Maochun. Tcherepnin And the Competition For Piano Works in Chinese Style. Series: Bainian Zhongguo, Published by: Beijing: Zhongguo Jingji Chubanshe, 2001. Pages: 145-148. (AN: 2001-20210). Beijing: Zhongguo Jingji Chubanshe. Accessed October 25, 2018. <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A584265&site=ehost-live>.
203. Liao Fushu. On the Correspondence Between Tcherepnin And Lu Xun. Beijing: Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, 2008. Pp. 295-297. URL: <http://search.ebscohost.com.pallas2.tcl.sc.edu/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A610620&site=ehost-live>.
204. Liang Mingyue. Music of the Billion – An Introduction to Chinese Musical Culture. New York: Heinrichshofen Edition, 1985. 310 pp.
205. Liang Tsai-Ping. Chinese Musical Instruments and Pictures. Translated by C. Y. Kuo and P.C. Chao. Taipei: Chinese Music Press, 1970.
206. Liao Fushu. Talking About Čerepnin. Beijing: Huayue Chubanshe, 1996. Pp. 189-193. Beijing: Huayue Chubanshe. October 25, 2018. URL: <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A1133671&site=ehost-live>.
207. Lili Boulanger. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Lili_Boulanger
208. Liu Jingzi, Mason, Caroline. A critical history of new music in China. Hong Kong: Chinese University Press, 2010. 905 p.
209. Liu, James J.Y. The Art of Chinese Poetry. Chicago: University of Chicago Press, 1962. 198 p.
210. Luo Yeou-Huey. The Influence of Chinese Folk and Instrumental Music on Tcherepnin's «Chinese Mikrokosmos», a Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works of J. S. Bach, W. A. Mozart, C. Debussy, S. Rachmaninoff, D. Shostakovich, and Others : a thesis ... of Doctor of Musical Arts. University of North Texas, Denton, Texas, 1988. 100 p.

211. Mackerras, Colin P. *The Rise of the Peking Opera 1770-1870 – Social Aspects of the Theatre in Manchu China*. Oxford: Clarendon Press, 1972. 316 pp.
212. Magna Mater. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Magna_Mater
213. Maguire, Gretta. *Alexander Tcherepnin's Musical Footprint in Twentieth-Century China : a thesis ... for Master of Music*. Middle Tennessee State University, 2022. 79 p.
214. Myers, John E. *The Way of the Pipa – Structure and Imagery in Chinese Lute Music*. Ohio. The Kent State University Press, 1992. 155 pp.
215. Mao Mengdan, Min Linggang. He Lüting (1903.7.20 – 1999.4.27). *The Cowherd's Flute*. URL: <https://globalmusicalmodernisms.hcommons.org/2024/03/07/4-he-luting-1903-7-20-1999-4-27-the-cowherds-flute/>
216. Meng Haoran. *Poems*. URL: <https://www.poemhunter.com/meng-haoran/>
217. Messiaen O. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1944. 71 p.
218. Ming Tcherepnin & David Dubal, 3/9/84. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_CQLeLCkmAs
219. Ming Tcherepnin; Concert Pianist, Teacher. *Los Angeles Times*. Nov. 14, 1991. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-11-14-mn-1930-story.html>
220. Mrs. Martha Braden. URL: <https://www.vhca.org/faces-and-stories/mrs-martha-braden/>
221. *New Songs from a Jade Terrace: An Anthology of Early Chinese Love Poetry*. Translated by Anne Birrell. Penguin Classics, 1987. 432 pp.
222. Nikolai Tscherepnin. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Nikolai_Nikolajewitsch_Tscherepnin
223. Nicolas Tcherepnine. *Discography of American Historical Recordings*, s.v. Tcherepnine, Nicolas, accessed June 22, 2024, URL:

- https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/102855/Tcherepnine_Nicolas
224. Norman, Ruth. *The Piano Style of Alexander Tcherepnin*. University of Rochester, 1953. 55 p.
225. Robert Muczynski. https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Muczynski
226. Osborn, Susan R. *Alexander Tcherepnin: A Musical, Technical, and Pedagogical View of His Compositional Style (through Three Works of Progressive Difficulty)*. PhD diss., Northwestern University, 1993.
227. Parry, Hubert C. H. *Tonality*. *Grove's dictionary of music and musicians*. London: Macmillan and CO., 1910. Pp. 118-119.
228. Paul Vidal. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Vidal
229. Pegg, Carole, Philip V. Bohlman, Helen Myers, and Martin Stokes. *Ethnomusicology*. *Grove Music Online*. Accessed Nov. 11, 2022. URL: <https://www-oxfordmusiconline.com.ezproxy.bu.edu/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052178>.
230. *Peking Opera*. Hong Kong: Oxford University Press, 1997.
231. Polska, I. (2021). The phenomenon of chamberness and its incarnation in the chamber music and chamber ensemble: genre-ontological and semantic aspects. *Linguistics and Culture Review*, 5(S2), 565-579. <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS2.1391>
232. Predota, Georg. *The Love Story of Alexander Tcherepnin and Lee Hsien Ming*. *Chinese Etudes*. April 29th, 2019. <https://interlude.hk/alexander-tcherepnin-lee-hsien-ming-chinese-etudes/>
233. Qian Renkang. *Mr. Tcherepnin's And China*. Shanghai, China: Shanghai Yinyue Chubanshe/Shanghai Music Publishing House, 1997. Pp. 187-197. URL: <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A579111&site=ehost-live>.

234. Qian Renping, ed. *Essays for the International Forum of Tcherepnin and Chinese Music Culture*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2016.
235. Qin Ouyang. *A Stylistic Analysis of Alexander Tcherepnin's Piano Concerto No. 4, Op. 78, With an Emphasis on Eurasian Influences*. PhD diss., University of South Carolina. 2020. 98 pp. URL: <https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=6759&context=etd>
236. Phillip Ramey. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Phillip_Ramey
237. Ramey, Phillip. *Alexander Tcherepnin (1899-1977)*. URL: https://www.tcherepnin.com/alex/bio_alex.htm
238. Ramey Ph. *Remembering Tcherepnin*. *Chicago Magazine*, 1979, September. Pp. 170-175.
239. Reich, Willi. *Alexander Tcherepnin*. 2. Aufl. Bonn: M.P. Belaieff, 1970. 120 S.
240. Reich, Willi. *Alexander Tcherepnin*. 2nd ed. Edited by Benjamin Folkman. Translated by Mosco Carner, Marjorie Glock, and Benjamin Folkman. In *Alexander Tcherepnin: A Compendium*. New York: The Tcherepnin Society, 2008: 3-76.
241. Robert Muczynski: *Complete Piano Sonatas*. URL: <https://www.prestomusic.com/classical/products/8646009--robert-muczynski-complete-piano-sonatas>
242. Robert Muczynski (1929-2010). URL: https://www.naxos.com/Bio/Person/Robert_Muczynski/22811
243. Savenko, Svetlana, Enrique Alberto Arias, Christopher Palmer, Barry Schrader, and Joel Chadabe. 2001. *Tcherepnin family*. *Grove Music Online*. 9 Oct. 2018. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045587>
244. Schillinger, J. *The Schillinger System of Musical Composition* (two volumes.); Rose Books 2005.

245. Scholz, Horst A. Tcherepnin, Alexander (1899-1977) (notes). Alexander Tcherepnin. Piano Concertos Nos. 2 & 4. Symphonic Prayer. Magna Mater. Noriko Ogawa, piano, with the Singapore Symphony Orchestra conducted by Lan Shui. CD-1247 DIGITAL. URL: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjVrp2O-OmGAxU_hf0HHUm-C5YQFnoECA4QAQ&url=https%3A%2F%2Fbooklets.idagio.com%2F7318590012475.pdf&usg=AOvVaw3pg4rtp9IXnGU4B0rjLGRM&opi=89978449
246. Schubert, Gisela. Coates Gloria. URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg02953&v=1.0&rs=mgg02953>
247. Serge_Tcherepnin. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Serge_Tcherepnin
248. Simon, John. Justice for Tcherepnin. New Leader 86, no. 5 (September 2003): 45. URL: <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=f5h&AN=11202040&site=ehost-live>.
249. Qi Rushan. URL: <https://www.britannica.com/biography/Qi-Rushan>
250. Slonimsky, Nicolas. Alexander Tcherepnin: Septuagenarian. In *Collected Work: Writings on Music*. Published by: New York, NY: Routledge, 2004.; Published by: London: Routledge, 2004. Pages: 63-72. (AN: 2004-01801). New York: Routledge. Accessed October 25, 2018. URL: <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A298547&site=ehost-live>.
251. Slonimsky, Nicolas. Alexander Tcherepnin Septuagenarian. *Tempo*, no. 87 (1968): 16-23. URL: <http://www.jstor.org/pallas2.tcl.sc.edu/stable/943788>.
252. Slonimsky, Nicolas (1987) [First published 1947]. *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*. Music Sales Corp. ISBN 0-8256-7240-6. Retrieved Jul 8, 2009.
253. Stefan Tcherepnin. URL: <https://www.kunsthallezurich.ch/en/ausstellungen/1736-stefan-tcherepnin>

254. Stefan Tcherepnin: The Mad Masters. URL:
<https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/stefan-tcherepnin-mad-masters>
255. Stephen Heller. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Stephen_Heller
256. Sun Hai. Remarks After Translating Tcherepnin's Music in Modern China. Yinyue Yishu: Shanghai Yinyue Xueyuan Xuebao/Art of Music: Journal of the Shanghai Conservatory of Music, 83 no. 3:110 (September 2007): 120–24. URL:
<https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A714468&site=ehost-live>.
257. Sun Xueer. Chinese Cultural Inspirations in the Western Piano and Chamber Literature of the 20th Century. Dissertation the Doctor of Arts. The Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdansk. Gdańsk, 2022. 115 p.
258. Sun Zhu, ed. Three hundred Tang poems. Beijing: China Literary and Cultural Association Press, 2016.
259. Symmetric scale. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Symmetric_scale
260. Tcherepnin, Alexander. A Short Autobiography. Tempo, no.130 (1979): 12–18. URL: <http://www.jstor.org/stable/946437>.
261. Tcherepnin, Alexander. Alexander Tcherepnin: A Short Autobiography (1964). Tempo, no. 130 (September 1979): 12–18. URL: <https://doi.org/10.1017/s0040298200030709>.
262. Tcherepnin A. (1962). Basic Elements of My Musical Language. URL: https://www.tcherepnin.com/alex/basic_elem1.htm
263. Tcherepnin, Alexander. Let underprivileged instruments play! Music Journal; New York Том 20, Изд. 1, (Jan 1, 1962): 51.
264. Tcherepnin, Alexander. Music in Modern China. The Musical Quarterly. 21, no. 4 (1935): 391-400. URL: <http://www.jstor.org.pallas2.tcl.sc.edu/stable/738658>.
265. Tcherepnin, Alexander. Seven songs on chinese poems op. 71. Gesang und Klavier. Chinesisch, Englisch, Russisch. M.P. Belaieff Musikverlag. 2006. 28 Seiten.

266. Tcherepnin Society. URL: <http://www.tcherepnin.com>
267. Tcherepnin, Alexander. The Nymph and the Farmer. URL: <https://www.boosey.com/pages/opera/moredetails?site-lang=de&musicid=7052>
268. Tcherepnin, Ming. Tcherepnin's Chinese Bagatelles: A Master Lesson. *Clavier* 22 (September 1983): 26-33.
269. Tcherepnin Festival and Composition Contest coming in early Spring 2024. URL: <https://www.tcherepnin.com/competition/index.htm>
270. Tcherepnin Society. News and events. URL: <http://www.tcherepnin.com/news.htm>
271. Tcherepnin's Diamond Jubilee. *Pan Pipes* LXVI/2 (March 1974): 22-28.
272. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 20 vols. edited by Stanley Sadie. London and New York: Macmillian Publishing, 1980. 878 pp.
273. Thérèse of Lisieux. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9r%C3%A8se_of_Lisieux
274. Tibor Harsányi. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Tibor_Hars%C3%A1nyi
275. Tommasini, Anthony. Ivan Tcherepnin, 55, Composer Who Embraced the Avant-Gard. *The New York Times*. April 16, 1998. URL: <https://www.nytimes.com/1998/04/16/arts/ivan-tcherepnin-55-composer-who-embraced-the-avant-garde.html>
276. Troncin, Dominique, *L'oeuvre pour piano seul d'Alexandre Tcherepnine* (thèse sous la direction de Manfred Kelkel (1929-1999). UFR de Musique et Musicologie, Université Paris 4, Paris 1985 [160 p.].
277. Turnbull, Robert. China's First Lady of Opera. *The New York Times*, March 4, 2010. URL: <https://www.nytimes.com/2010/03/05/arts/05iht-madame.html>

278. Veenstra, Anne Kimberly. The Nine-Step Scale of Alexander Tcherepnin: Its Conception, Its Properties, and Its Use : a thesis ... for Doctor of Philosophy. The Ohio State University, 2009. 215 p.
279. Waleson H. Alexander Tcherepnin (1899-1977). Notes for CD: Alexander Tcherepnin Archival Release, Martha Braden, Piano. N. Y., 2002. 4 p.
280. Bard Conservatory's US-China Music Institute Presents Fifth Annual China Now Music Festival, October 7-22. URL: <https://www.bard.edu/news/releases/pr/fstory.php?id=18839>
281. Wallerstein, Gerry. Happy Birthday to Alexander Tcherepnin. *Clavier* 13 (January 1974): 10-17.
282. Walsh, Michael. The greatest pianist of all? Time. 2008, Jul. 21. URL: <https://web.archive.org/web/20081129121717/http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1825139,00.html>
283. Wang Tianshu. Alexander Tcherepnin's Five Concert Studies: An homage to Chinese musical styles, instruments, and traditions : DMA diss. The University of Arizona, 1999. 140 p.
284. Wang Tianshu. Alexander Tcherepnin's Five Concert Studies: An Homage to Chinese Musical Styles, Instruments, and Traditions. DMA diss., University of Arizona, 1999. Order No. 9927469, The University of Arizona, 1999. <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=https://search-proquest-com.pallas2.tcl.sc.edu/docview/304496421?accountid=13965>.
285. Wang Wen. A Study of the Significance of Alexander Tcherepnin's Activities in China and Japan from the Viewpoint of Music Education. PhD Diss., Elizabeth University of Music, 2010. URL: <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A694852&site=ehost-live>.
286. Warszawski, Jean-Marc. Tcherepnine Alexandre Nicolaïevitch (1899-1977). Musicologie. Montreuil. 8 mai 2011. URL: https://www.musicologie.org/Biographies/t/tcherepine_alexandre.html
287. Water Margin. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Water_Margin

288. Wei Tingge. A Study on Chinese piano music. Music Academic, no.3. (1987).
289. Wender, Julius (1999). Alexander Tcherepnin: Symphonies Nos. 1 & 2, Piano Concerto No. 5 (notes). Noriko Ogawa, piano, with the Singapore Symphony Orchestra conducted by Lan Shui. Åkersberga, Sweden: BIS Records AB. BIS-CD-1017.
290. Wiant, Bliss. The Music of China. Hong Kong: Chung Luen Printing Company. 1965.
291. Willi Reich. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Willi_Reich
292. Wrenn, Martha. The Solo Piano Music of Alexander Tcherepnin: A Performance Analysis of Three Representative Works. PhD Diss., Order No. 9831380, University of Kentucky, 1998. URL: <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=https://search-proquest-com.pallas2.tcl.sc.edu/docview/304423592?accountid=13965>.
293. Wu Zuguang, Huang Zuolin and Mei Shaowu. Peking Opera and Mai Lanfang. Beijing: New World Press. 1981. 136 pp.
294. Wuellner, Guy S. A Chinese Mikrokosmos. College Music Symposium 25 (1985): 130-143. URL: <http://www.jstor.org.pallas2.tcl.sc.edu/stable/40374238>.
295. Wuellner, Guy S. Alexander Tcherepnin. Piano Quarterly 100 (Winter 1977-78): 29-33.
296. Walter Simmons. Robert Muczynski (1929-2010). URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/robert-muczynski-19292010/>
297. Wuellner, Guy. The Cello and Piano Works of Alexander Tcherepnin. American String Teacher. Volume 27, Issue 4. Pp. 22–25. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/000313137702700412>
298. Wuellner, Guy Snyder. The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin: An Essay Together with A Comprehensive Project in Piano Performance. Doctor's dissertation (DMA). The University of Iowa, 1974. URL: <https://search-proquest-com>

299. Wuellner, Guy S. The Songs of Alexander Tcherepnin. The NATS Bulletin 35, no. 5 (May-June 1979): 29–32. URL: <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A1020056&site=ehost-live>.
300. Wuellner, Guy. The Piano Concertos of Alexander Tcherepnin: Part I. American Music Teacher. 1978. Vol. 27. № 6. P. 11–13.
301. Wuellner, Guy. The Piano Concertos of Alexander Tcherepnin: Part Two. American Music Teacher. 1978. Vol. 28. № 1. P. 18–21.
302. Wuellner, Guy S. The Piano Concertos of Alexander Tcherepnin: Part II. The American Music Teacher 28, no. 1 (1978): 18.
303. Wuellner, Guy S. The Theory of Interpoint. American Music Teacher 27, no. 3 (1978): 24–28. 79
304. Wuellner, Guy S. Alexander Tcherepnin, in Youth and Maturity: Bagatelles, Opus 5, and Expressions, Opus 81. Journal of the American Liszt Society 9 (June 1981): 88–94. URL: <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A416625&site=ehost-live>.
305. Wuellner, Guy S. The Piano Etudes of Alexander Tcherepnin. Journal of the American Liszt Society 35 (January-June 1994): 1–22. URL: <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A2006&site=ehost-live>.
306. Xiao Youmei. The Biography of Aleksandr Čerepnin And His Works. Shanghai, China: Shanghai Yinyue Chubanshe/Shanghai Music Publishing House, 1990. Pp. 417–429. Accessed October 25, 2018. <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A584714&site=ehost-live>.
307. Xiao Youmei. The Preface to Aleksandr Čerepnin's Étude du piano sur la gamme pentatonique. Shanghai, China: Shanghai Yinyue Chubanshe/Shanghai Music Publishing House, 1990. Pp. 439–440. Accessed October 25, 2018.

- <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A584718&site=ehost-live>.
308. Yang Guifei. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Yang_Guifei
309. Yashirin, Svetlana. A Manifestation of Apollonian Ecumenism in Selected Piano Works of Alexander Tcherepnin (1899–1977).” Order No. 3208080, The University of Nebraska - Lincoln, 2006. <https://login.pallas2.tcl.sc.edu/login?url=https://search-proquest-com.pallas2.tcl.sc.edu/docview/305273071?accountid=13965>.
310. You Mengxi. A comprehensive study of Alexander Tcherepnin’s op. 71, Seven Songs On Chinese Poems with musical analysis and historical context. Dissertation ... Doctor of Musical Arts. Boston University, 2024. 183 p. <https://hdl.handle.net/2144/47887>
311. 白居易.URL:
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%99%BD%E5%B1%85%E6%98%93>
 (Бо Цзюйі. URL:
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%99%BD%E5%B1%85%E6%98%93>)
312. 别里亚耶夫,孙兆润.齐尔品与现代音乐[J].人民音乐.2017,(7).76-78.
 DOI:10.3969/j.issn.0447-6573. 2017.07.023 (Беряєв, Б., Сунь Чжаорун.
 Ци Ерпін і сучасна музика[J]. Народна музика, 2017 р.,(7).76-78.
 DOI:10.3969/j.issn.0447-6573. 2017.07.023).
313. 叶博贺. 中国音乐史. 第一册. 北京:文化, 1922. 245 页. (Бо Хе. Історія китайської музики. Т. 1 Пекін : Культура, 1922. 245 с.).
314. 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 Сін, Ян Ханцзу. Історія китайської філософії. Тайбей : Эйр Юніверсіті Прес, 1995. 759 с.)
315. 王光祈. 中国音乐史. 台北 : 中华书局, 1956. 382 页. (Ван Гуанзінь.
 Історія китайської музики. Тайбей : Книжкова палата Чжон Хуа, 1956. 382 с.)

316. 王震亚. 中国作曲技法演变. 2004 (Ван Чженья. Еволюція методів композиції у Китаї. Пекін: Вид-во Центральної консерваторії, 2004. 290 с.)
317. 中国近现代音乐史. 北京：人民音乐出版社, 2012. 372页. (Ван Юхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін：Народна музика, 2012. 372 с.).
318. 王耀华, 世界民族音乐概论, 上海音乐出版社, 1998年, 第 15页 (Ван Яохуа. Вступ у світову національну музику. Шанхай：Шанхайське музичне видавництво, 1998. 15 с.).
319. 魏丹娇. 中国声乐作品的歌唱语言// 大家. 2010年. 第6期. 第26-27页.(Вей Дань Цзяо. Вокальне мовлення у китайському вокальному творі // Майстер. 2010. № 6. С. 26–27.)
320. 魏廷格. 我国钢琴音乐创作的发展. 1983(2). (Вей Тінге. Розвиток фортепіанної музики у Китаї. Музичні дослідження. 1983. № 2. С. 40-51)
321. 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. (Велика китайська енциклопедія：багатотомне видання. Т. 27. Музика і танець. Пекін：Китайське енциклопедичне видавництво, 1989. 1040 с.).
322. 吴钰. 120年前出生的这位俄罗斯作曲家，取了中国名字，还改变了中国的专业音乐教育. 文汇报 2019-12-24. URL: <https://wenhui.whb.cn/third/zaker/201912/24/310529.html> (Бу Ю. Композитор, який народився 120 років тому, взяв китайське ім'я і змінив професійну музичну освіту в Китаї. URL: <https://wenhui.whb.cn/third/zaker/201912/24/310529.html>)
323. 管谨义, 西方音乐史, 人民音乐出版社, 2005年, 第 42页 (Гуань Цзиньї. Історія західного вокального мистецтва. Пекін：Народне музичне видавництво, 2005. 42 с.)

324. 代百生. 中国钢琴音乐的 中国风格. 2013.2.3-13. (Дай Байшен. «Китайський стиль» у національній фортепіанній музиці. Хуанчжун. 2013. № 2. С. 3-13.)
325. 代百生. 何谓钢琴音乐的“中国风格——从文化的视角研究中国钢琴音乐. 2005.3.97-102 (Дай Байшен. Про китайський стиль у фортепіанній музиці: дослідження з погляду китайського культурного контексту. Музикознавство у Китаї. 2005. № 3. С. 97-102).
326. 邓开元. 声乐分谱与钢琴分谱在中国作曲家室内乐声乐中相互作用的关系 // 北方音乐. 哈尔滨, 2017年. 第331期. 页 49–50. (Ден Кайюань. Принципи взаємодії вокальної та фортепіанної партій у камерно-вокальній музиці китайських композиторів. Північна Музика. Харбін, 2017. Вип. 331. С. 49–50).
327. 金世玉, 论民间音乐传承史研究的必要性/金世玉—哈尔滨, 北方音乐 3 第 2013.123 页 (Джин Шию. Про необхідність вивчення історії народної музики. Північна музика, № 3. Харбін, 2013. 123 с.).
328. 中国艺术研究院音乐研究所. 中国音乐 辞 典. 1985 (Китайський музичний словник / Інститут музики Китайської академії мистецтв. Пекін: Народна музика, 1985. 524 с.
329. 吴光明. 美学 // 中国哲学百科全书. 纽约 ; 伦敦 : Routledge, 2003. 215 (КуанМін Ву. Естетика. Енциклопедія китайської філософії. Нью-Йорк, Лондон : Routledge, 2003. 215 с.)
330. 李白. URL: <https://zh.wikipedia.org/zh-hans/%E6%9D%8E%E7%99%BD>). (Лі Бай. URL: <https://zh.wikipedia.org/zh-hans/%E6%9D%8E%E7%99%BD>)
331. 李大齊. 唐明皇與楊貴妃的浪漫愛情史. URL: <https://www.master-insight.com/唐明皇與楊貴妃的浪漫愛情史/>(Лі Даці. Історія романтичного кохання імператора Тан Міна та Ян Гуйфей. URL: <https://www.master-insight.com/唐明皇與楊貴妃的浪漫愛情史/>)

332. 李云. 齐尔品与中国音乐的西传[J]. 中国音乐, 2008(3) URL:
http://art.cnjournals.com/view_abstract.aspx?pcid=AEE0F63FADC7DCDA&jid=E0B9D66455EF6698C8F5414A0390DD74&aid=237458EAB9FE414459DBB63EAE51EB28&yid=67289AFF6305E306&iid=38B194292C032A66&referenced_num= (Лі Юнь. Ци Ерпін і західна передача китайської музики [J]. Китайська музика, 2008 (3). URL: http://art.cnjournals.com/view_abstract.aspx?pcid=AEE0F63FADC7DCDA&jid=E0B9D66455EF6698C8F5414A0390DD74&aid=237458EAB9FE414459DBB63EAE51EB28&yid=67289AFF6305E306&iid=38B194292C032A66&referenced_num=)
333. 林琳. 中国风歌曲分析 // 南京师范大学学报. 2010年. 第2期. 第89—92页. (Лінь Лінь. Дослідження пісень, написаних у «китайському стилі». Вісник Нанкінського педагогічного університету. 2010. № 2. С. 89—92)
334. 刘懿. 20 世纪到 21 世纪初中国作曲家的艺术歌曲创作特点. 哈尔滨, 2017 年.-第 329 期. 9—10 页. (Лю І. Камерно-вокальна творчість китайських композиторів ХХ століття: жанр, драматургія, композиція. Північна музика : зб. наук. пр. Вип. 329. Харбін, 2017. С. 9—10.)
335. 刘新丛, 刘正夫. 欧洲声乐史. 中国青年出版社, 1999年. 第18—59页 (Лю Сінсун, Лю Чженфу. Історія європейської вокальної музики. Пекін : Китайська молодіжна преса, 1999. С. 18—59).
336. 刘继南, 周柱铨主编. 中国音乐通史简编. 济南 : 山东教育出版社, 2003. 788 页. (Лю Танань, Чжоу Чжу-Цюань. Скорочене видання історії музики Китаю з найдавніших часів до наших днів. Тінан : Освіта Шаньдун, 2003, 788 с.).
337. 葉世雄. 戲曲視窗 : 緊拉慢唱. URL:
<http://paper.wenweipo.com/2016/08/23/EN1608230004.htm> (Є Шисюн. Оперне вікно: Щільний і повільний спів. URL: <http://paper.wenweipo.com/2016/08/23/EN1608230004.htm>)

338. 梁茂春. 百年琴韵 — 中国钢琴创作的第一次高潮 二. 2015-10. (Лян Маочунь. Музика століття фортепіано: перше досягнення китайської фортепіанної творчості (II). Фортепіанне мистецтво. 2015. № 10. С. 35-43.)
- 梁茂春. 百年琴韵 — 中国钢琴创作的第一次高潮 四. 2015-12. (Лян Маочунь. Музика століття фортепіано: перше досягнення китайської фортепіанної творчості (IV). Фортепіанне мистецтво. 2015. № 12. С. 12-18.)
339. 梁茂春. 百年琴韵 — 中国钢琴创作的第一次高潮 五. 2016-5 (Лян Маочунь. Музика століття фортепіано: перше досягнення китайської фортепіанної творчості (V). Фортепіанне мистецтво. 2016. № 5. С. 28-38.)
340. 梁茂春. 百年琴韵 — 中国钢琴创作的第二次高潮 一. 2016-9 (Лян Маочунь. Музика століття фортепіано: друге досягнення китайської фортепіанної творчості (I). Фортепіанне мистецтво. 2016. № 9. С. 10-21).
341. 云苏调. URL:
<https://baike.baidu.com/item/%E4%BA%91%E8%8B%8F%E8%B0%83/5953181>
 Мелодія Юнсю. URL:
<https://baike.baidu.com/item/%E4%BA%91%E8%8B%8F%E8%B0%83/5953181>
342. 孟浩然. URL: <https://zh.wikipedia.org/zh-hans/%E5%AD%9F%E6%B5%A9%E7%84%B6>
 Мен Хаошань. URL: <https://zh.wikipedia.org/zh-hans/%E5%AD%9F%E6%B5%A9%E7%84%B6>
343. 明言. 中国新音乐. 2012
 Мін Янь. Нова китайська музика. Пекін: Народна музика, 2012. 908 с.
344. 琵琶行. URL:
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%90%B5%E7%90%B6%E8%A1%8C>

- (Піпа Сін. URL:
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%90%B5%E7%90%B6%E8%A1%8C>)
345. 中國傑出音樂家辭典. – 北京, 2006 年。1464頁
 Словник видатних музикантів Китаю. Пекін, 2006. 1464 с.
346. 邢延青. 民族声乐艺术的文化研究. 中国戏剧出版社, 2011年. 第 38页
 (Сін Яньцин. Культурне дослідження національного вокального мистецтва. Пекін : Китайське театральне видавництво, 2011. 38 с.)
347. 孙兆润. 齐尔品的音乐世家[J]. 人民音乐. 2014,(9). DOI:10.3969/j.issn.0447-6573.2014.09.021 (Сунь Чжаорун. Музична сім'я Ци Ерпіна. [J]. Народна музика. 2014, (9). DOI:10.3969/j.issn.0447-6573.2014.09.021).
348. 宋洋. 中国钢琴音乐风格与文化研究. 2015 (Сун Ян. Дослідження стилю та культури китайської фортепіанної музики. Пекін : Сінхуа, 2015. 334 с.)
349. 徐海立. 中国音乐史与美学. 北京 : 高等教育, 1999。 173 页. (Сю Хайлі. Історія китайської музичної естетики. Пекін : Вища освіта, 1999. 173 с.).
350. 熊小玉. 齐尔品音乐创作中的横向现代节拍思维[J]. 天津音乐学院学报 (天籁) 2014,(1).62-68. (Сюн Сяюй. Горизонтальне сучасне біт-мислення в музичній композиції Ци Ерпіна. [J]. Журнал Тяньцзіньської консерваторії музики (Тянь Лай). 2014, (1). С. 62-68).
351. 熊小玉. “小说”架构思维下齐尔品交响曲的独特再现方式[J]. 音乐研究. 2016,(5). (Сюн Сяюй. Унікальне відтворення симфонії Зіліна в структурному мисленні «роману» [J]. Музикознавство, 2016, (5).
352. 熊小玉, 李盼. 齐尔品的音乐观念及其对中国近现代作曲家的影响[J]. 音乐创作. 2015,(1). (Сюн Сяюй, Лі Пань. Концепція музики Ци Ерпіна та її вплив на сучасних китайських композиторів [J]. Створення музики. 2015, (1).

353. 夏滌洲. 中国近代音乐史简编. 上海 : 上海音乐出版社, 2012. 346 页.
(Ся Яньчжоу. Стислий курс історії нової китайської музики. Шанхай : Музичне видавництво Шанхая, 2012. 346 с.).
354. 萧梅. 牧场的回声/萧梅—上海. 上海音乐出版学院, 2010 年. 第 45 页—第 47页 (Сяо Мей. Джерела народної культури : Шанхайська консерваторія. Шанхай, 2010. С.45–47).
355. 萧梅. 田野平综/萧梅. 上海, 上海音乐学院出版社, 2004 年. 第 51 页 (Сяо Мей. Відкрийте для себе народну музику. Шанхайська консерваторія. Шанхай, 2004. 51 с.).
356. 姜卞. 单颂. 中国音乐史. 上海 : 上海音乐, 1937. 276 页. (Тянь Бянь, Шан Сун. Історія китайської музики. Шанхай : Шанхайська консерваторія, 1937. 276 с.)
357. 伍国栋. 介绍民族音乐/伍国栋—北京. 人民音乐出版社, 2012 年. 第 56 页—第 58 页 (У Годун. Вступ в етномузикологію. Пекін : Народна музика, 2012. С. 56–58).
358. 本杰明·福克曼, 伍维曦. 亚历山大·齐尔品 : 活动在中国的欧亚作曲家[J]. 音乐艺术. 2013, (2). 17-21. (Фолькман, Бенджамін, Ву Вейсі. Олександр Зіппін: євразійський композитор, що жив у Китаї. Музичне мистецтво. 2013, (2). С. 17-21.)
359. 何依霖. 浅谈俄裔作曲家齐尔品中日音乐活动的贡献及影响 2021-03-15 05:46何依霖 (Хе Ілінь. Коротка дискусія про внесок і вплив композитора Зіппіна на музичну діяльність в Китаї і Японії. 2021-03-15. URL: <https://www.fx361.cc/page/2021/0315/7769390.shtml>)
360. 贺绿汀. 贺绿汀全集. 第一卷. 1997 (Хе Лутін. Повне зібрання творів Хе Лутіна. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 1997. Т. 1. 410 с.)

361. 贺绿汀. «贺绿汀全集. 第二卷. 1999 (Хе Лутін. Повне зібрання творів Хе Лутіна. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 1999. Т. 2. 382 с.)
362. 贺绿汀 «贺绿汀音乐论文选集» (Хе Лутін. Вибрані статті Хе Лутіна. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 1981. 249 с.)
363. 胡艺潇. 齐尔品《定音鼓小奏鸣曲》的音乐特征和演奏分析. 授予学位硕士. 贵州大学 2022. <https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/D02732711> (Ху Ісяо. Музична характеристика та аналіз виконання сонати для літавр Зіппіна. Магістерська дисертація. Університет Гуйчжоу, 2022. URL: <https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/D02732711>)
364. 华明玲. 中国风格钢琴音乐导论. 2009. (Хуа Мінлін. Введення у фортепіанну музику «в китайському стилі». Ченду: Вид-во Сичуаньського університету, 2009. 236 с.)
365. 曾晓安. 中国钢琴音乐风格研究. 2010 (Цзен Сяоань. Вивчення стилів китайської фортепіанної музики. Пекін: Комерційна преса, 2010. 221 с.)
366. 强建信, 论音乐口述史的概念、性质和方法论/强健信—北京, 音乐研究, 2015.7. 10 页 14 第 (Цзянь Цзяньсін. Принципи і методи усної музичної традиції. Музична освіта. №7. Пекін, 2015. С.10–14).
367. 赵悦. 世界音乐公民：亚历山大·齐尔品. URL: <https://www.lifeweek.com.cn/article/63522> (Чжао Юе. Громадянин світової музики: Олександр Зіппін. URL: <https://www.lifeweek.com.cn/article/63522>)
368. 赵玥. 推广中国风格音乐：齐尔品艺术周系列活动开幕. 新民晚报 2019年12月24日. URL: <https://www.chinaqw.com/zhwh/2019/12-24/240775.shtml> (Чжао Юе. Популяризація музики в китайському стилі: відкриття серії заходів Qierpin Art Week. Xinmin Evening News. 2019-12-24. URL: <https://www.chinaqw.com/zhwh/2019/12-24/240775.shtml>

369. 周小燕. 中国声乐艺术的发展轨迹. 《音乐艺术》, 1992年02期.
第36—46页 (Чжоу Сяоянь. Історія розвитку китайського вокального мистецтва. Музичне мистецтво. Вип. 2, 1992. С. 36—46).
370. 朱雅哲. 论中国语言与中国传统哲学思维方法// 合肥学院学报. 2015年. 第4期. 第46—51页 (Чжу Я Чже. Розмова стосовно взаємозв'язків між китайською мовою і традиційною китайською філософією. Вісник Хефейського університету. 2015. № 4. С. 46—51.)
371. 石惟正. 声乐学基础. 人民音乐出版, 2002年07月. 第18页 (Ши Вейчжен. Основи вокальної музики. Пекін : Народна музика, 2002. 18 с.).
372. 杨荫浏. 中国古代音乐史. 北京 : 人民音乐出版社, 1981. 1528 页. (Ян Інлю. Історія давньої китайської музики. Пекін : Народне музичне видавництво, 1981. 1528 с.)
373. 杨艺媛. 中国钢琴音乐风格形成与教学研究. 2016 (Ян Юань. Вивчення формування стилю китайської фортепіанної музики. Сіань: Видавництво Шансиського педагогічного університету, 2016. 240 с.)
374. 姚恒璐. 二十世纪作曲技法分析. 2000 (Яо Хенлу. Аналіз техніки композиції у XX столітті. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2000. 313 с.)
375. 姚恒璐. 乐海探象: 姚恒璐音乐学术论文选. 2013 (Яо Хенлу. Вибрані наукові статті про музику. Пекін: Видавництво інтелектуальної власності, 2013. 520 с.)

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дослідження:

1. Чень Хайюнь. Ладогармонічна концепція композиторської творчості Олександра Черепніна // *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. Харків : ХДАК, 2021. Вип. 73. С. 121-127. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.17>

2. Чень Хайюнь. Композиторська творчість Олександра Черепніна: періодизація та жанрово-тематична характеристика // *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 70. Т. 2. С. 143-149. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-19>

3. Чень Хайюнь. Музично-педагогічна та просвітницька діяльність Олександра Черепніна в Китаї та США // *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Вип. 74. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Т. 2. С. 148-155. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-23>

4. Польська І., Чень Х. Творча постать Олександра Черепніна у світовому науковому дискурсі // *Мистецтвознавчі та культурологічні студії. (Fine Art and Culture Studies)*. Вип. 3. Луцьк : Волин. нац. ун-т імені Лесі Українки, 2024. С. 74–81. DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-11>

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дослідження:

5. Чень Хайюнь. Як Олександр Черепнін у Китаї перетворився на Ци Ерпіна // *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців* : матеріали XX Міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів,

учасників V Всеукр. конкурсу з теорії музики ім. Т. С.Кравцова / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2020. С.25-27.

6. Чень Хайюнь. Творча постать Олександра Черепніна в контексті діалогу культур // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (23-24 квіт. 2020 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 121-122.

7. Чень Хайюнь. Музично-просвітницька та педагогічна діяльність Олександра Черепніна в Китаї в 1930-ті рр. // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (26-27 листоп. 2020 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 350-351.

8. Чень Хайюнь. Роль Олександра Черепніна в процесі становлення китайської фортепіанної музики // Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-практ. конф. молодих учених (22 –23 квіт. 2021 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків: ХДАК, 2021. С. 154-155.

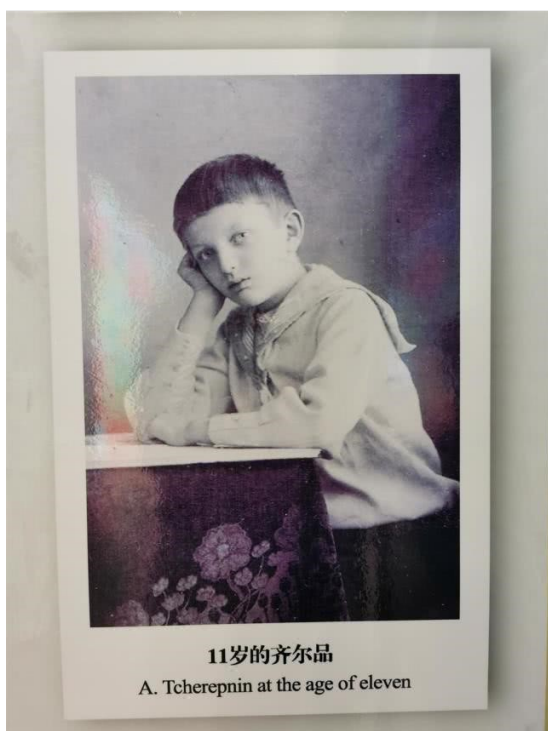
9. Чень Хайюнь. Китайська тематика у композиторській спадщині Олександра Черепніна // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (17–18 листоп. 2022 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2022. С. 357-358.

10. Чень Хайюнь. Сучасне втілення мистецьких ідей Олександра Черепніна у контексті діалогу Схід – Захід: міжнародний конкурс композиторів у Нью-Йорці // Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. (18-19 квіт. 2024 р.). У 2 ч. Ч. 1. / Харків. держ. акад. культури. Харків: ХДАК, 2024. С. 230-231.

Додаток Б. Фотоілюстрації



Олександр Черепнін



О. Черепнін у віці 11 років.



О. Черепнін у юнацькі роки



Олександр Черепнін
у молоді роки



Олександр Черепнін у національному
китайському вбранні грає на традиційному
китайському інструменті *Pipa*



Олександр Черепнін у творчому процесі композиторської праці





Олександр Черепнін зі своєю дружиною піаністкою Лі Сяньмін-Черепнін



Олександр Черепнін та знаменитий скрипаль Ісуді Менухін



Олександр Черепнін та Лі Сяньмін-Черепнін із Ігорем Стравінським



Олександр Черепнін та Лі Сяньмін-Черепнін зі своїми синами Іваном (*Ivan Tcherepnin*) – майбутнім відомим композитором) та Сергієм (*Serge Tcherepnin*) – винахідником синтезатору *Serge Modular*



Олександр Черепнін із онуком Сергієм (*Serge Tcherepnin*) – сучасним продовжувачем сімейної мистецької традиції у сфері сонорних та аудіовізуальних технологій

Додаток В. Нотні приклади

О. Черепнін. Основні елементи моєї музичної мови
(Basic Elements of My Musical Language)

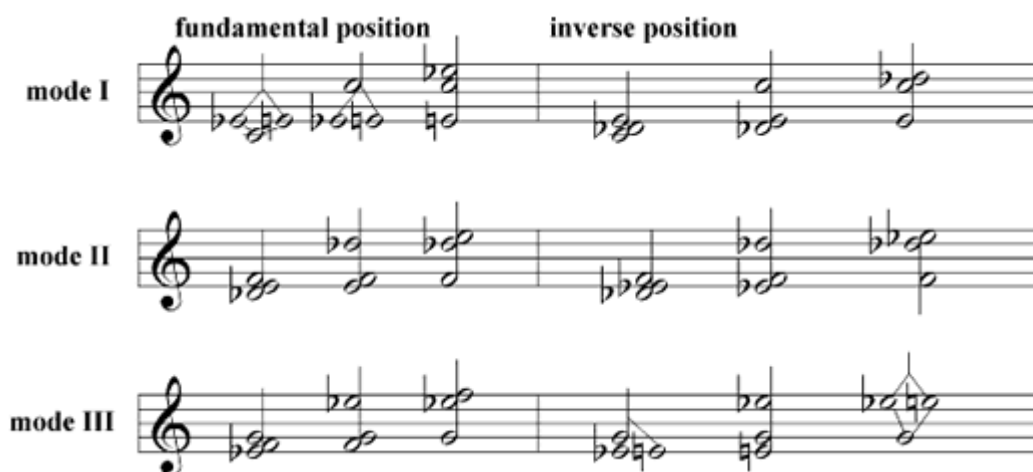
Приклад 1.



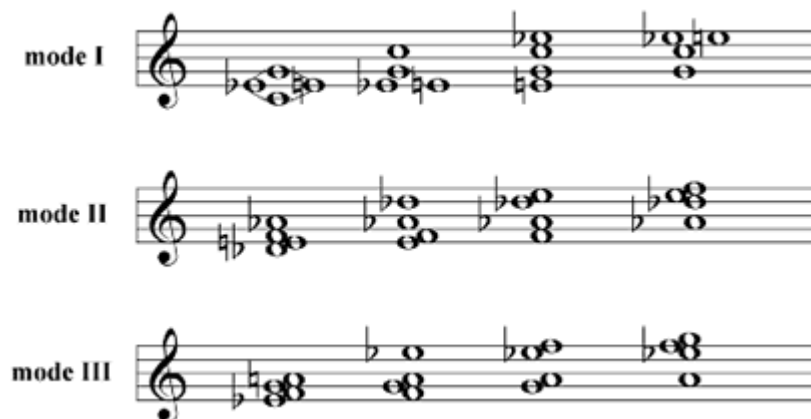
Приклад 2.



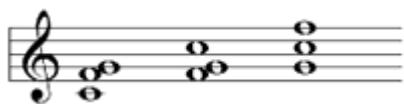
Приклад 3.



Приклад 4.



Приклад 5.



Приклад 6. Вертикальний інтерпункт (Симфонія № 1, ч. III)



Приклад 7. Горизонтальний інтерпункт (Симфонія № 1, ч. I)



Приклад 8. Метричний інтерпункт (п'єса № 11 з циклу *Дванадцять прелюдій* для фортепіано, ор. 85)



О. Черепнін. Концерт для фортепіано з оркестром № 4

Приклад 9.



Приклад 10.





Приклад 16.



Приклад 17.



Поетичні тексти циклу «Сім пісень на вірші китайських поетів» оп. 71**№ 1: Song of Contentment**

Poem by Fu Xuan

Tender breeze Silent night.
 In the sky shines the moon.
 Far away lands and fields.
 Do not answer my appeals.
 At my home modest meal.
 There is rarely any wine in my glass.
 I don't need any more than that.
 Wealth and dignity are the evils source.
 Gold and Jade in spite of praise
 Are weeds that I despise.

№ 1: Пісня Задоволення

Вірш Фу Сюаня (217–278 рр. н. е.)

Ніжний вітерець Тиха ніч.
 На небі світить місяць.
 Далекі землі і поля.
 Не відповідайте на мої звернення.
 У мене вдома скромна їда.
 У моєму келиху рідко буває вино.
 Мені більше нічого не потрібно.
 Багатство і велич є джерелом зла.
 Золото й нефрит, незважаючи на похвалу, —
 Бур'яни, які я зневажаю.

№ 2: To answer the Merchants

Poem by Li Bai (701–762)

You're a Hermit? Tell us why.
 What can I say? Mute I stay.
 Peach blossoms are floating on the dreamy stream.
 This is an alien world, world of peace in mind.

№ 2: Відповісти купцям

Вірш Лі Бо (701–762 рр. н.е.)

Ти відлюдник? Розкажіть чому.
 Що я можу сказати? Без звуку я залишаюся.
 По замріяному струмку пливе персиковий цвіт.
 Це чужий світ, світ умиротворення.

№ 3: The Robe of Golden Brocade

Poem by Li Tsi

Do not waste your days of youth.
 Do not wear the golden robe.
 Flowers blossom only once.
 Much too soon they fade away.

№ 3: Одяг із золотої парчі

Вірш Лі Ці (741–807 рр. н.е.)

Не марнуйте дні молодості.
 Не одягайте золоту мантию.
 Квіти розпускаються лише раз.
 Занадто рано вони зникають.

№ 4: Traveling Song

Folksong from Yunnan

At the riverside souls grow in pairs,

Near the brook they grow in line.

Haïyah, Yah, Haïyah,

Near the brook they grow in line.

On my way there is a village where the peach trees bloom,

and a town where the plum trees bloom.

Haïyah, Yah, Haïyah,

and a town where the plum trees bloom.

There is plenty of good wine in that village that lies on my way,

there are beautiful maidens in town.

Haïyah, Yah, Haïyah,

there are beautiful maidens in town.

I have no time to taste the wine,

nor have I time for the maidens on my way to see my mother in law.

Haïyah, Yah, Haïyah,

On my way to see my mother in law.

№ 4: Мандрівна пісня

Народна пісня з провінції Юньнань

На березі ріки душі ростуть парами,

Біля струмка ростуть рядком.

Haïyah, Yah, Haïyah,

Біля струмка вони ростуть в ряд.

На моєму шляху є село, де цвітуть персики,
і місто, де цвітуть сливи.
Haïyah, Yah, Haïyah,
і місто, де цвітуть сливи.

У тому селі, що лежить на моїй дорозі, багато хорошого вина,
в місті є гарні дівчата.
Haïyah, Yah, Haïyah,
в місті є гарні дівчата.

Я не маю часу скуштувати вина,
і я не маю часу для дівчат, які йшли до моєї тещі.
Haïyah, Yah, Haïyah,
По дорозі до тещі.

№ 5: Awakening of Spring

Poem by Mon Hao Jan (689-740)

In the sky the sun is up,
The birds are chirping.
Last night was stormy,
Flowers have fallen.

№ 5: Пробудження весни

Вірш Мен Хаошаня

На небі сонце зійшло,
Пташки щебетають.
Минула ніч була штормовою,
Квіти впали.

№ 6: My Sister Hon Tsai

Folk song from Soue-Yuan

Sister Hon Tsai, En Ya Me He
 Bless her soul, Ya Me En Ya Me He
 There's no maiden, En Ya Me He
 Prettier than her, En Ya Me He

In the Springtime, En Ya Me He
 We have met, Ya Me En Ya Me He
 In the autumn, En Ya Me He
 Enemy was there, Ya Me En Ya Me He

Fiends incarnate, En Ya Me He
 Wild as beasts, Ya Me En Ya Me He
 Sister Hon Tsai, En Ya Me He
 Dreadful was her fate Ya Me En Ya Me He

Months of happiness, En Ya Me He
 Faded away, Ya Me En Ya Me He
 All I live for En Ya Me He
 Is revenge, Ya Me En Ya Me He.

№ 6: Сестра Хон Цай**Народна пісня з провінції Суе-Юань**

Сестра Хон Цай, Ен Я Ме Хе
 Благослови її душу, Я Ме Ен Я Ме Хе
 Там немає дівчини, Ен Ya Ме Не
 Гарніша за неї, Ен Я Ме Хе

Навесні, Ен Я Ме Хе
 Ми зустрілися, Я Ме Ен Я Ме Хе
 Восени, Ен Я Ме Хе
 Ворог був там, Я Ме Ен Я Ме Хе

Втілені дияволи, Ен Я Ме Хе
 Дикі, як звірі, Я Ме Ен Я Ме Хе
 Сестра Хон Цай, Ен Я Ме Хе
 Жахлива була її доля, Я Ме Ен Я Ме Хе е

Місяці щастя, Ен Я Ме Хе
 Зникли, Я Ме Ен Я Ме Хе
 Все, для чого я живу, Ен Я Ме Хе
 Це помста, Я Ме Ен Я Ме Хе

№ 7: Drinking Song

Poem by Li Bai

Don't you see how the waters of the stream,
 Flow to the sea and never return?
 Don't you see in the mirror hair turning white?
 Youth will not come back again.

While we live let us be gay,
 Let's drink every cup of wine.
 All the talents are from god,
 It's my gift to feast and drink.

Grill the lamb kill the ox,
 Let's have a feast.
 Bring us here three hundred cups,

Three hundred cups of wine.

Master Nin, friend Tan Chu

Wine is here, let us drink!

I will sing you a song,

Pay attention to my words.

Jade and bells are not for me,

All I want is to get drunk.

Are forgotten the ancient saints,

Only drunkards never die.

Once upon a time King Tchen,

With his friends drank a thousand cups.

Do not think that I am broke?

Bring the wine to me at once!

Take my horse! Here are my furs!

Take it all and fill our cups.

We shall drink to drown our sorrow,

We shall drink to drown our sorrow!

№ 7: Застільна пісня

Вірш Лі Бо

Хіба ти не бачиш, як води струмка,

Течуть до моря і не повернуться?

Хіба ти не бачиш, як у дзеркалі волосся біліє?

Молодість не повернеться.

Поки живі, будьмо веселі,

Вип'ємо кожную чашку вина.

Всі таланти від Бога,
Це мій дар бенкетувати та пити.

Смажи ягняти, заріж бика,
Давайте влаштуємо свято.
Принеси нам сюди триста чашок,
Триста кубків вина.

Майстер Нін, друг Тан Чу
Вино тут, випиймо!
Я тобі пісню заспіваю,
Зверніть увагу на мої слова.

Нефрит і дзвіночки не для мене,
Все, що я хочу, це напитися.
Забуті давні святі,
Тільки п'яниці не вмирають.

Одного разу король Чен,
З друзями випив тисячу чашок.
Не думаєте, що я розбитий?
Негайно принеси мені вина!

Візьми мого коня! Ось мої хутра!
Бери все і наповнюй наші чашки.
Ми вип'ємо, щоб втопити нашу печаль,
Ми вип'ємо, щоб втопити нашу печаль!