

ВПЛИВ ПРЕЛЮДІЙ ДЖ. ГЕРШВІНА НА КОМПОЗИТОРСЬКЕ МИСЛЕННЯ ЧЖАНА ШУАЯ

Розглянуто специфіку творчого мислення Чжана Шуая на основі проведення паралелей між Трьома прелюдями Дж. Гершвіна і аналогічним циклом прелюдій китайського композитора за моделлю та співвідношенням «гершвінівського» й індивідуального. З'ясовано, що творче мислення Чжана Шуая проявляється на загально-композиційному рівні, тобто на рівні циклу із послідовністю «швидко — повільно — швидко» та пануванням ритмічної енергії в крайніх прелюдях, а на рівні виразності мелодики й ліричного настрою — в центральній прелюдії. Виявлено «гершвінівський» вплив на специфіку творчого мислення Чжана Шуая і на стилістичному рівні, зокрема: опора на модель проявляється в зверненні до джазової ідіоми, яка відбивається на характері ритмічних формул, а також на гармонії і ладу (поєднання діатонічних та хроматичних структур, застосування блок-акордів, орієнталізм в фінальній прелюдії). Якщо творчому мисленню Дж. Гершвіна властиве використання блюзових тонів і хроматичних ходів, то творче мислення Чжана Шуая характеризується певною раціоналістичністю, зумовленою відповідним способом конструювання нової музики за «гершвінівською» моделлю. Проведено аналогії між мелодичними та ритмічними формулами Других прелюдій Дж. Гершвіна і Чжана Шуая, а також аналогії між логікою початкового експонування елементів теми — їх Перших прелюдій. Доведено, що найсуттєвіші відмінності між «гершвінівською» моделлю та музикою Чжана Шуая проступають на рівні способів фактурного розвитку матеріалу. Прелюдії Дж. Гершвіна, як правило, містять два ключових шари фактури — мелодія та супровід, їх фактура «графічніша», прозоріша, тоді як у Чжана Шуая вона відразу ущільнюється фігуративним підголоском або додатковим акордово-ритмічним прошарком. Інша відмінність полягає в сфері ладу, оскільки у Чжана Шуая відчувається прагнення комбінувати штучно-симетричні структури та пентатонну основу мелодики, що зумовлює стилістичну своєрідність його музики. Визначено індивідуальні особливості інтерпретації прелюдій Чжана Шуая як зразка конкурсного репертуару піаніста.

Ключові слова: китайська фортепіанна мініатюра, жанр прелюдії, джазова стилістика, наслідування, робота за моделлю, фортепіанний конкурс.

Постановка проблеми... Китайська фортепіанна музика привертає увагу все більшого числа дослідників. Так, програмна мініатюра досліджується в роботах В. Батанова (2020), Лі Сяо Сяо (2010) та інших науковців. Деяких авторів привертають окремі постаті композиторів, чий доробок представлений численними фортепіанними творами — Тан Дуна (Lin Tian, 2014), Ван Цзянжона (Лі Юнь, 2019). Про перехід до системно-узагальнюючого рівня

досліджень свідчать роботи, присвячені фортепіанним школам — Лю Кетін (2017). Разом з тим, поза увагою залишається ще значна частина композиторських постатей, творчість яких показова для межі ХХ та ХХІ століть, серед яких і Чжан Шуай (1979 року народження). Будучи професором одного з найпрестижніших музичних закладів Китаю — Центральної консерваторії музики, здобувачем докторського ступеня (*PhD*), він відрізняється широтою творчих інтересів. Так, відомо, що протягом студентських років він брав участь у діяльності хеві-метал та реп колективів, пізніше працював у сфері кіномузики та музики для телебачення, а також виступав продюсером поп-проектів (Zhang Suai, 2020). Не зважаючи на популярність його «Трьох прелюдій» (1998) у виконавському середовищі та визнання критиків — вони були нагороджені «Золотим дзвоном» в 2002 році та обрані як обов'язковий репертуар другого туру цього конкурсу (Lin Tian, 2014), а також включені в масштабну збірку «Століття фортепіанної музики китайських композиторів» (Лю Кетин, 2017), — у вітчизняному музикознавстві поки що не було здійснено спроб осмислення його творчого доробку, хоча він яскраво ілюструє характерні для китайської музики вектори розвитку.

У фортепіанній творчості композиторів Китаю проступають традиційні для будь якої культури тенденції: з одного боку, це прагнення до асиміляції західного досвіду та, з іншого, — пошук індивідуальної інтерпретації традиційних національних витоків. Дослідження взаємозв'язку із західною, американською чи європейською традицією є одним з цікавих аспектів вивчення китайської фортепіанної культури, який дозволяє розглянути її в загальносвітовому контексті, в аспекті діалогу з музикою інших країн та шляхів взаємодії з іншими традиціями. Ще один аспект, що й зумовлює актуальність заявленої теми, це перманентний процес оновлення та розширення конкурсного репертуару сучасних піаністів.

«Три прелюдії Чжана Шуая ілюструють прояв першої тенденції. Їх назва і стилістичні риси апелюють до досвіду джазової музики і, зокрема, відомих «Трьох прелюдій» Дж. Гершвіна. Це відбилося в ритміці, гармонії п'єс і навіть

їх формі. Метод асиміляції, який обирає Чжан Шуай, можна окреслити як робота за моделлю. Моделювання охоплює все музичне мистецтво, будучи в певному сенсі тотожним до його створення (Исенко, 2015). Натомість, проблема впливу прелюдій Дж. Гершвіна на композиторське мислення Чжана Шуая у процесі створення концертного/конкурсного репертуару піаніста потребує ретельного розгляду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... У дослідженнях, де розглядається музика Чжана Шуая, впливи американського композитора ігноруються. Так, Їнгбей Лі, привертаючи увагу до жанру прелюдії в китайській музиці, вказує на спорідненість досвіду Чжана Шуая з напрямом «новітнього романтизму» та творчістю його вчителів — професорів Фан Же-Мінг (*Fan Zhe-Ming*) та Цяо Іа-Юн (*Cao Jia-Yun*), чия стилістика основана на превалюванні в мелодії численних фольклорних елементів, що є традиційно для музики Китаю. В означених творах ним виявлена наявність джазових елементів, які поєднуються з китайським «національним духом» (Jingbei Li, 2019). Втім, Їнгбей Лі та інші науковців не вивчали вплив прелюдій Дж. Гершвіна на композиторське мислення Чжана Шуая у процесі створення концертного/конкурсного репертуару піаніста.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки творчого мислення Чжана Шуая за моделлю та співвідношенням «гершвінівського» й індивідуального на основі проведення паралелей між Трьома прелюдіями Дж. Гершвіна і аналогічним циклом прелюдій китайського композитора. У відповідності з метою окреслено **завдання дослідження**, зокрема:

1) здійснити макрорівневе (композиція циклу) та мікрорівневе (окремі ритмічні, мелодичні формули, структури мотивів) зіставлення Трьох прелюдій Дж. Гершвіна з аналогічним циклом прелюдій Чжана Шуая;

2) зробити структурний аналіз компонентів композиторського тексту (мелодика, ритміка, гармонія, форма) Трьох прелюдій Дж. Гершвіна і аналогічного циклу прелюдій Чжана Шуая;

3) виявити шляхи інтерпретації Чжаном Шуаєм обраної джазової ідіоми у

циклі прелюдій для фортепіано.

Виклад основного матеріалу дослідження... Три прелюдії Дж. Гершвіна датуються серединою 20-х років ХХ століття, тоді як Чжан Шуай створює свої мініатюри (Прелюдії для фортепіано) в 1998 році. Означені твори композиторів відділяє час у «відстані» більше 70 років. Натомість, це не заважає виявляти цілий ряд паралелей, які простежуються на двох рівнях: макрорівні, (загальної композиції циклу, форми частин) та мікрорівні (ритмічні формули, мелодичні та гармонічні звороти, фактурні елементи тощо). Особливої уваги також заслуговують способи викладу і розвитку матеріалу. Зокрема, послідовність з трьох прелюдій у обох композиторів можна розглядати як своєрідний цикл, в якому крайні частини стрімкі та пронизані енергією ритму, а центральна — повільна, лірична, асоціюється з джазовою баладою.

У фортепіанному циклі прелюдій Дж. Гершвіна крайнім частинам відповідають однакові ремарки *Allegro ben ritmato e deciso*, які спрямовані на підкреслення чіткої ритмічної структури, а центральна, навпаки, ілюструє більшу темпово-ритмічну свободу — *Andante con moto e poco rubato*. У Чжана Шуая загальні ремарки, що стоять на початку кожної прелюдії (*Appassionato abbandono, Mesto misterioso, Estemporale impetuoso*), покликані відтворити не тільки (і не стільки) темп, який зафіксовано у метрономічних позначках ($\text{♩}=112$; $\text{♩}=80$; $\text{♩}=120$), скільки характер п'єс. Це «відбивається» в романтичних епітетах *appassionato* («пристрастно») в Першій прелюдії, *misterioso* («загадково») в Другій прелюдії та *estemporale impetuoso* в фінальній прелюдії, які можна інтерпретувати як «стрімкий експромт».

Разом з тим, внутрішня єдність циклу характерна в більшій мірі для Чжана Шуая, що зумовлено використанням *accelerando* в останніх тактах Другої прелюдії в поєднанні з пульсуючими репетиціями в партіях обох рук. Вони служать переходом до наступної частини та готують темп фінального *Estemporale impetuoso*. Подібна логіка, яка фактично ілюструє принцип *attacca*, не властива Прелюдіям Дж. Гершвіна. Не випадково, у конкурсному форматі вони переважно виконуються як окремі п'єси, тоді як Три прелюдії Чжана

Шуая нерідко звучать як єдине ціле.

Форми п'єс також виявляють ознаки схожості. Зокрема, перші дві прелюдії в обох композиторів написано в тричастинній репризній формі. У третій — тричастинна репризність поєднується з ознаками рондо завдяки багаторазовим повторам ключової мелодико-ритмічної формули, яка виступає в ролі «теми-зерна». Втім, типи цих форм різні. Так, Перша прелюдія у Дж. Гершвіна тяжіє до простої тричастинної з розвиваючою серединою, тоді як у Чжана Шуая — тричастинна з контрастною серединою і балансуванням між простою та складною формами. Останнє обумовлено тим, що уже перший розділ тяжіє до двочастинності, оскільки в ньому викладається два варіанти теми — в прямому русі (тт. 1–12) та «дзеркальному» (тт. 13–17) з подальшим варіантним повтором цих обох побудов (тт. 17–27). Виникають певні аналогії з логікою куплетної форми, в чому також можна бачити відповідність гершвінівській моделі прелюдії, оскільки більшість із них є перекладеннями вокальної музики.

З цього приводу М. Хінсон (2000) вказує, що перша з прелюдій Дж. Гершвіна є версією «Безсонної ночі» (1925-26 р.), друга — «Блакитної колискової» (1926), і тільки третя (так звана «Іспанська») — раніше використовувалась в ролі першої частини Концерту *in F* (1925) і начебто не асоціюється з вокальними зразками.

В контрастній середині тричастинної форми Першої прелюдії (тт. 29–43) Чжан Шуай експонує нову тему — це танцювальна мелодія басу, що проходить на фоні остінатної пульсації шістнадцятих нот у правій руці. Її початкова діатонічна пентатонна основа викликає фольклорні асоціації. Такий внутрішній стилістичний контраст не характерний для прелюдій Дж. Гершвіна.

Друга прелюдія (*Andante con moto e poco rubato*) Дж. Гершвіна поєднує ознаки тричастинності із структурою *aaba* — так званою класичною американською пісенною формою, яка стала популярна в 30-ті роки ХХ століття. Розділ *b* фактично являє собою проведення тієї ж теми, тільки з контрапунктичною перестановкою голосів — мелодія в нижньому голосі, а

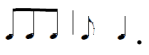
супровід у верхньому. В Другій прелюдії (*Mesto misterioso*) Чжана Шуая суцільно панує логіка тричастинної репризної форми, у центральному розділі якої мелодична формула (у крайніх розділах відразу подається в басу) поступається фігуративному руху.

Третя прелюдія (*Allegro ben ritmico e deciso*) Дж. Гершвіна ілюструє чергування мікрорефрену (це фактично один мелодико-ритмічний комплекс, що викладається з різним ладовим нахилом) та двох епізодів. Розширення другого з них (тт. 29–50) надає формі рис тричастинності. У Чжана Шуая Третя прелюдія (*Estemporale impetuoso*), як і перша, тяжіє до репризної тричастинної з контрастною серединою та містить нову тему в центральному розділі (тт. 38–68), пов'язану з оновленою ритмічною формулою і танцювальною стихією. Водночас п'єсу завершує кода, яка виступає кульмінацією і п'єси, і усього циклу та зумовлює розростання форми останньої прелюдії (Прелюдія III: 89 тактів у Чжана Шуая, 58 тактів — у Дж. Гершвіна).

Слід відзначити спільні прийоми в сфері засобів розвитку. Зокрема, для динамізації викладу обидва композитори користуються октавним ущільненням мелодії. У крайніх частинах циклу це характерно для фінальних проведень теми (Прелюдія I, тт. 50–53; Прелюдія III, тт. 54–58), у центральній — це вже друге проведення теми (тт. 18–30). Чжан Шуай також використовує октавне дублювання при повторях матеріалу (Прелюдія I, тт. 23–27; реприза повністю, від т. 44), втім фактура його мініатюр здебільшого складніша, і нерідко мелодична формула вже у фазі експонування ущільнюється акордовим комплексом (Прелюдія III). Динамізація при повторних проведеннях у нього переважно відбувається іншими шляхами: це додавання нового фактурного прошарку, що дублює ритміку басу (Прелюдія I), або контрастного контрапункту фігуративного характеру (Прелюдія III, центральна частина). Цікавим прикладом варіантного викладу є друге проведення теми першого розділу Прелюдії I (тт. 13–16), де «відзеркалюється» і мелодичний мотив, і низка кварт у хроматичному русі (в першому проведенні їх послідовність рухалася вгору, а потім — вниз). Суттєвою відмінністю від початкової моделі у

Чжана Шуая є застосування принципу контрасту, пов'язаного із введенням нових тем у першій та третій п'єсах. У матеріалі центральних розділів виявляються ознаки і жанрового, і стилістичного контрасту, тобто фольклорний та орієнтальний колорит. Він свідчить про прагнення композитора до комбінування принципу роботи за моделлю Прелюдій Дж. Гершвіна з відтворенням національного колориту.

Щодо характерної для джазової стилістики імпровізаційності, то вона відчувається у Дж. Гершвіна у способі поєднання мотивів, які нерідко народжуються у калейдоскопічному «нанизуванні», тоді як у Чжана Шуая — цього не спостерігається. Втім, джазова імпровізація все ж таки наклала свій відбиток на специфіку викладу матеріалу в його п'єсах, зокрема на застосування різноманітних *glissandi* в його Третій прелюдії (тт. 10; 21; 78; 88), а експресія повторюваних ритмічних формул (своєрідних рифів), як, наприклад, в фіналі, в рівній мірі апелює не тільки до «традицій джазу», а й рок-музики, що цілком природньо з огляду на виконавський досвід композитора. Імпровізаційність також простежується в Чжана Шуая у використанні довільного повтору зазначеної групи звуків (Прелюдія II, т. 36), які виконують роль своєрідної мікрокаденції, предикту перед репризою тричастинної форми. Їх послідовність (в нотному тексті фіксується квадратною рамкою) являє собою ламані інтервальні ходи, де висхідна кварта комбінується з низхідними тритонами, квартами та терціями.

Стилістичні паралелі між означеними творами зумовлені джазовою «ідіомою», яка розкривається в присутності ритмічної синкопованої незмінної формули в кожній з частин циклу, хоча характер їх різний. Найближче трактовані ритмічні фігури центральних прелюдій — це чергування рівних чвертей із ритмічним зсувом на вісімку в іншому голосі на першій долі такту (розмір 4/4). У Дж. Гершвіна синкопи утворюються мелодією, а у Чжана Шуая — як акордовою пульсацією, так і мелодичним рухом. При цьому, ритмічна формула мелодії в обох композиторів ідентична і базується на фігурі . У перших прелюдіях ритмічна специфіка синкоп різна. У Дж. Гершвіна

структура дещо складніша, оскільки синкопування в басу поєднується з постійним зміщенням акцентів у мелодії, в той час як у Чжана Шуая панує синкопа між першою та другою долями в партії лівої руки та на останній шістнадцятці такту, залігованій з першою долею наступного — в правій.

Окрім ритміки, джазова стилістика відбилася у гнучкому поєднанні хроматики та діатоніки. Втім, ладові структури все ж таки відрізняються. Так, у Першій прелюдії Дж. Гершвіна відчувається досить природне використання блюзових тонів (II[#], VII пониженого ступеня) в мелодії та блок-акордів, які накладаються на основні гармонії *сі-бемоль мажорного* тризвуку, тоді як у Чжана Шуая проступає дещо раціонально-штучне поєднання опори на пентатонну формулу (*ges-as-b-des-es*) в мелодичному русі хроматичної стрічки кварт в супроводі з незмінним басом *c*. Враження «штучності» посилюється при повторному проведенні теми (від т. 11) з інверсією — кварта рухаються вниз замість висхідного руху, і всі мелодичні ходи замінені протилежним рухом. Подібна логіка характерна для додекафонної техніки, де початкова серія викладається у різних формах. Не зважаючи на відсутність у Чжана Шуая принципу серійності, такий підхід видає в ньому риси структуралістичного мислення, характерного для композиторів ХХ століття.

В Другій прелюдії Чжана Шуая також виявляється тяжіння до раціоналістичних структур — це ламані пасажі-стрічки, що складаються з однакових інтервалів, наприклад, малої секунди та квінти (тт. 17–18; 22–23) або обігрування низки квартових ходів (т. 35). Вони викладені дрібними тривалостями шістнадцятих нот, втім не викликають відчуття імпровізаційності через ідентичність секвентно повторюваних формул. Все це свідчить про те, що джазова ідіома не є природньою для творчого мислення Чжана Шуая, а служить моментом стилізації вихідної моделі.

Прагнення до відтворення ладового нахилу оригіналу простежується в Третій прелюдії. У Дж. Гершвіна відтворюється досить умовний «іспанський колорит» через гру мажоро-мінора та складність ритмічного малюнку мелодії в основній темі, а також пристрастні пуктирні ритми епізодів, то у Чжана Шуая

орієнталізм проступає тільки в центральному розділі Третьої прелюдії (тт. 38–68), і реалізується переважно через багаторазове обігрування інтонації збільшеної секунди (*f-gis*). Його доповнює візерункова, капризна ритміка мелодії, що асоціюється зі звукообразами індійського або арабського сходу.

З позицій мікрорівневого композиторського мислення за «гершвінівською» моделлю показовим є початок Першої прелюдії Чжана Шуая — в ній простежується така ж сама структура формул-мотивів як і у Дж. Гершвіна. Спочатку викладаються два мелодичних мотиви: у Дж. Гершвіна — повтором, а у Чжан Шуая — секвентно (другий — на терцію вище). Потім експонується ключова ритмічна фігура акомпанементу, в той час як мелодія «замовкає». В ній провідну роль відіграє синкопа. У Дж. Гершвіна вона знаходиться між першою та другою долями, в той час як у Чжана Шуая — вона внутрішньодольова (всередині першої долі). Надалі, обидва елементи з'єднуються в одну тему (т. 7). Такий прийом викладу матеріалу асоціюється з початком джазової імпровізації — спочатку народжується мелодична ідея, потім вона нанизується на стабільну ритмічну формулу.

Аналогічно розпочинаються і другі п'єси в обох циклах — спочатку обігрується рух акордами в ритмі чвертей (рівними у Дж. Гершвіна, відразу синкопованими — у Чжана Шуая), а вже потім до них приєднується мелодія. Втім, у Чжана Шуая до цієї простої формули (мелодія + супровід) приєднується новий елемент — це *quasi*-імпровізаційний пасаж складної інтонаційної (ламані сексти та секунди) та ритмічної структури, який з урахуванням тихої динаміки та початкової ремарки *misterioso* додає стилістиці імпресіоністичних елементів, які розвиваються в фігуративних пасажах центрального розділу п'єси.

Найбільший контраст тематизму до гершвінівської моделі простежується в Другій прелюдії (незважаючи на наявність спільної мелодико-ритмічної формули). Це обумовлено тим, що у Дж. Гершвіна використовується тип теми-мелодії, яка близька вокальній джазовій баладі, тоді як Чжан Шуай поєднує елементи вокального та інструментального типів тематизму. Так, початковий пасаж, викладений тридцятьдругими нотами апелює до прелюдійно-етюдного

типу тематизму, а мелодія на фоні пульсуючих акордів (т. б) — до серенадно-ноктюрного або баладного. На їх чергуванні будується весь перший розділ форми.

Висновки.

1. На основі проведення паралелей між Трьома прелюдями Дж. Гершвіна і аналогічним циклом прелюдій Чжана Шуая виявлено специфіку творчого мислення китайського композитора за моделлю та співвідношенням «гершвінівського» й індивідуального. Вона проявляється на загально-композиційному рівні, тобто на рівні циклу із послідовністю «швидко — повільно — швидко» та пануванням ритмічної енергії в крайніх прелюдях, а на рівні виразності мелодики й ліричного настрою — в центральній прелюдії. Відштовхуючись від досвіду американського композитора, Чжан Шуай додає засоби, які щільніше з'єднують прелюдії в єдине ціле — до них відноситься і розмикання форми Другої прелюдії (*accelerando*, репетиції зі збільшенням їх інтенсивності), і велика роль штучних побудов на основі хроматичного ряду (низки кварт Першої прелюдії, пасажі Другої), а також підключення пентатонічних елементів, що служать уніфікації музичної мови твору без прямого наслідування музиці Дж. Гершвіна.

2. Специфіка творчого мислення Чжана Шуая за моделлю та співвідношенням «гершвінівського» й індивідуального простежується і на стилістичному рівні. Зокрема, опора на модель проявляється в зверненні до джазової ідіоми, яка відбивається на характері ритмічних формул, а також на гармонії і ладу (поєднання діатонічних та хроматичних структур, застосування блок-акордів, орієнталізм в фінальній прелюдії). Якщо творчому мисленню Дж. Гершвіна властиве використання блюзових тонів і хроматичних ходів, то творче мислення Чжана Шуая характеризується певною раціоналістичністю, зумовленою відповідним способом конструювання нової музики за «гершвінівською» моделлю.

3. Аналогії між мелодичними та ритмічними формулами особливо простежуються у процесі мікрорівневого аналізу Других прелюдій

Дж. Гершвіна і Чжана Шуая, а аналогії між логікою початкового експонування елементів теми — їх Перших прелюдій. Найсуттєвіші відмінності між «гершвінівською» моделлю та музикою Чжана Шуая проступають на рівні способів фактурного розвитку матеріалу. Прелюдії Дж. Гершвіна, як правило, містять два ключових шари фактури — мелодія та супровід, їх фактура «графічніша», прозоріша, тоді як у Чжана Шуая вона відразу ущільнюється фігуративним підголоском або додатковим акордово-ритмічним прошарком. Інша відмінність полягає в сфері ладу, оскільки у Чжана Шуая відчувається прагнення комбінувати штучно-симетричні структури та пентатонну основу мелодики, що зумовлює стилістичну своєрідність його музики.

4. Асиміляція досвіду західноєвропейської та американської музики продовжує залишатися однією з провідних тенденцій розвитку китайської фортепіанної мініатюри навіть на межі ХХ–ХХІ століття, що ілюструє цикл «Трьох прелюдій» Чжана Шуая (1998 р.). На перехресті традицій початку та кінця ХХ століття народжується яскравий зразок китайської фортепіанної музики. Усвідомлення цих взаємозв'язків та глобалізаційних тенденцій молодими піаністами, які розглядають участь у конкурсних змаганнях як сучасний різновид виконавської діяльності, є запорукою їх послідовного розвитку.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть скеровані на поглиблене вивчення впливу традицій західноєвропейської та американської музики на творче мислення китайських композиторів.

Список використаної літератури і джерел

1. Батанов В. Ю., 2020. Европейские традиции фортепианной музыки в творчестве китайских композиторов XX века. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.61–69.
2. Исенко А. И., 2015. Музыкальное моделирование как метод познания и сочинения музыки. *Концепт*, 3, сс.1–7.
3. Ли Сяо Сяо, 2010. *Китайская фортепианная миниатюра XX века в её взаимодействии со спецификой национального художественного мышления*. Дисс. канд. искусствоведения. Белорусская государственная академия музыки.
4. Ли Сяо Сяо, 2009. Пути развития жанра программной фортепианной миниатюры в Китае. *Вестник Белорусской государственной академии музыки*, 13, сс.56–60.
5. Ли Юнь, 2019. *Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена.

6. Лю Кетин, 2017. *Современная фортепианная школа Тайваня в аналогиях к европейскому искусству XX столетия*. Дисс. кандидата искусствоведения. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
7. Hinson M., 2000. *Guide to the Pianist's Repertoire*. 3-rd ed. Indiana: Indiana University Press.
8. Jingbei Li, 2019. *D.M.A. Three Selected Piano Preludes from Ding Shan-de, Chen Mingzhi and Zhang Shuai to Exemplify the Varieties of Chinese Piano Preludes*. Doctor in Musical Arts. Abstract of Thesis. The Ohio State University.
9. Lin Tian, 2014. *The World of Tan Dun: The central importance of Eight memories in Watercolor (op.1)*. Doctor in Musical Arts. Thesis. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
10. Zhang Suai, 2020. *Bio*, [online]. Available at: <https://english.dkdm.dk/~media/Files/Internationalt/MCI/Zhang%20Shuai%20Bio.ashx> [accessed 10 July 2020].

References

1. Batanov V. Yu., 2020. *Evropeiskie traditsii fortepiannoi muzyki v tvorchestve kitaiskikh kompozitorov XX veka* [European traditions of piano music in the works of Chinese composers of the 20th century]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mistetstv*, 1, pp.61–69.
2. Isenko A. I., 2015. *Muzykal'noe modelirovanie kak metod poznaniya i sochineniya muzyki* [Musical modeling as a method of cognition and composition of music]. *Kontsept*, 3, pp.1–7.
3. Li Syao Syao, 2010. *Chinese piano miniature of the 20th century in its interaction with the specifics of national artistic thinking*. Ph.D. in Art History. Thesis. The Belarusian State Academy of Music.
4. Li Syao Syao, 2009. *Puti razvitiya zhanra programmnoi fortepiannoi miniatyury v Kitae* [Ways of development of the genre of program piano miniature in China]. *Vesnik Belorusskoi gosudarstvennoi akademii muzyki*, 13, pp.56–60.
5. Li Yun', 2019. *Wang Jianzhong's piano works*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen.
6. Lyu Ketin, 2017. *The modern piano school of Taiwan in analogies to the european art of the 20th century*. Ph.D. in Art History. Thesis. The Odessa National A. V. Nazhdanova Academy of Music.
7. Hinson M., 2000. *Guide to the Pianist's Repertoire*. 3-rd ed. Indiana: Indiana University Press.
8. Jingbei Li, 2019. *D.M.A. Three Selected Piano Preludes from Ding Shan-de, Chen Mingzhi and Zhang Shuai to Exemplify the Varieties of Chinese Piano Preludes*. Doctor in Musical Arts. Abstract of Thesis. The Ohio State University.
9. Lin Tian, 2014. *The World of Tan Dun: The central importance of Eight memories in Watercolor (op.1)*. Doctor in Musical Arts. Thesis. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
10. Zhang Suai, 2020. *Bio*, [online]. Available at: <https://english.dkdm.dk/~media/Files/Internationalt/MCI/Zhang%20Shuai%20Bio.ashx> [accessed 10 July 2020].

LIAO MOYA

ORCID iD: 0000-0002-1918-9953

Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture,
at the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

liaomoya1986@gmail.com

**INFLUENCE OF PRELUDES BY G.GERSHWIN
ON ZHANG SHUAI'S COMPOSER'S THINKING**

The specifics of Zhang Shuai's creative thinking are considered on the basis of drawing parallels between J. Gershwin's Three Preludes and a similar cycle of Chinese composer's Preludes according to the model and the ratio of "Gershwin's" and individual. It was found that Zhang Shuai's creative thinking is manifested at the general compositional level, ie at the level of the cycle with the sequence "fast — slow — fast" and the dominance of rhythmic energy in extreme preludes, and at the level of expressive melody and lyrical mood — in the central prelude. The "Gershwin" influence on the specifics of Zhang Shuai's creative thinking and on the stylistic level was revealed, in particular: the reliance on the model is manifested in the appeal to the jazz idiom, which affects the nature of rhythmic formulas, as well as harmony and order (combination of diatonic and chromatic structures, application of block chords, orientalism in the final prelude). If G. Gershwin's creative thinking is characterized by the use of blues tones and chromatic moves, then Zhang Shuai's creative thinking is characterized by a certain rationalism, due to the appropriate way of constructing new music according to the "Gershwin" model. Analogies between the melodic and rhythmic formulas of the Second Preludes of J. Gershwin and Zhang Shuai, as well as analogies between the logic of the initial exposure of the elements of the theme — their First Preludes. It is proved that the most significant differences between the "Gershwin" model and the music of Zhang Shuai appear at the level of ways of textural development of the material. G. Gershwin's preludes usually contain two key layers of texture — melody and accompaniment, their texture is "more graphic", more transparent, while in Zhang Shuai it is immediately condensed by a figurative undertone or an additional chord-rhythmic layer. Another difference is in the field of order, because Zhang Shuai has a desire to combine artificially symmetrical structures and the pentatonic basis of melody, which determines the stylistic originality of his music. Individual features of Zhang Shuai's prelude interpretation as a sample of the pianist's competitive repertoire are determined.

Keywords: Chinese piano miniature, genre of prelude, jazz idiom, imitation, composition on a model, piano competition.

Стаття надійшла до редакції 22.01.2021