

**Чень Хайюнь**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

## ЛАДОГАРМОНІЧНА КОНЦЕПЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА

### **Чень Хайюнь. Ладогармонічна концепція композиторської творчості Олександра Черепніна**

Розглянуто ладогармонічну концепцію творчості О. Черепніна в контексті новаторських художніх ідей у музичному мистецтві ХХ ст. Виявлено особливості розуміння композитором амбівалентності мажоро-мінору як загальної основи ладової концепції. Акцентовано на ексклюзивній ролі модальності як безпосередньої основи ладогармонічної концепції автора. Уточнено термінологічний апарат, який є доцільним і необхідним під час опису цих ладогармонічних явищ. Додано поняття «підлад», що означає частину дев'ятиступеневого ладу, яка в окремих творах або ж упродовж будь-яких відрізків музичної тканини бере на себе основну організуючу функцію, тобто відіграє роль ладової основи.

**Ключові слова:** ладогармонічна концепція, Олександр Черепнін, композиторська творчість, модальність, сучасна гармонія, лад, акорд.

### **Chen Haiyun. Mode harmonic concept of Olexandr Cherepnin's composer creativity**

**The relevance** of the topic is determined by the existing contradiction between the great importance of Olexandr Cherepnin's compositional works, which are widely recognized in the modern cultural world and contain many innovative artistic and theoretical ideas, and the lack of proper coverage in the scientific literature. The analysis of the array of musicological literature devoted to the peculiarities of the musical culture of the XX century proves the fact that the artistic personality of O. Cherepnin and his life and creative path still generally remain beyond the attention of researchers.

**The purpose of the article** is to reveal the meaningful and terminological features of the mode harmonic concept of O. Cherepnin's compositional works.

**The methodology.** The main methods applied in this study are systematic approach and methods of comparative and musicological (mainly mode harmonic) analysis.

**The results.** O. Cherepnin's musical language has overcome a long way before it was formed into a single mode harmonic concept. This mode harmonic concept of the artist's works was first embodied in many of his works, and then was theoretically

comprehended by him and given in the article "Basic Elements of My Musical Language" (1962). Therefore, from the beginning, the features of the composer's mode harmonic language were formed under the influence of artistic necessity and were not subjected to theoretical conceptual principles. The mode harmonic concept of the artist, which became a generalization of his creative activity and artistic ideas, is based mainly on the theory of ambivalence of major and minor. At the same time, the composer does not use the major-minor as the mode basis for his works, basing (as the author himself and researchers of his work emphasize) primarily on the theory of modality.

O. Cherepnin's mode harmonic concept of musical language is based on a nine-stage scale, which is considered by the composer as universal and is found in most of his works. The most separate and independent components of the nine-stage scale are the three major-minor tetrachords and the two hexachords. The presence of different pitch positions of the scale allows to determine the tonal center at the level of separate fragments of the musical fabric of the work.

The harmonic vertical (harmonic structure) of the majority of O. Cherepnin's works is also formed on the basis of the vertical segments of the specified nine-stage scale. Such mode segments, which in separate works of the composer or their parts play the role of mode harmonic basis, are defined by us as "submodes" (my term – Ch. H.). The most common are tritone consonances, and each "submode" has its own chord that performs the function of the tonic one. The most important among them, according to the composer's point of view, is a major-minor tetrachord, i.e. vertical four-tone chord. All these consonances are very diverse in their interval structure and intensity of sound. Five- and six-tone chords are used by the artist much less due to their intense phonism and the need for at least an acoustic solution. Pentatone scales, which are constantly presented in an incomplete form (with the omission of one or two tones), and symmetrical modes are also widely used in O. Cherepnin's works. Bright ethnic elements of the composer's mode harmonic concept, which are widely used in his works, are the specific tritone consonances, called by O. Cherepnin as "Georgian trisounds".

**The topicality** of the study lies in the disclosure of one of the main conceptual foundations of the multifaceted musical language of O. Cherepnin — his mode harmonic component, which has not yet been sufficiently studied.

**The practical significance.** The obtained results of the research allow to reveal the world importance of O. Cherepnin's artistic figure and composer's works, to highlight his innovative musical-theoretical ideas and to determine the special place of the artist in the constellation of contemporary composers who actively experimented with tonal-harmonic systems. The obtained conclusions generally expand the view on the nature and structure of mode harmonic thinking of composers of the XX century.

**Keywords:** *mode harmonic concept, Oleksandr Cherepnin, composer creativity, modality, modern harmony, mode, chord.*

**Постановка проблеми.** Музична культура ХХ ст. відзначається новизною сприйняття мистецтва. З одного боку, в ній набула поширення тенденція до об'єднання і додавання буквально до всього префіксу «полі-»: полістилістика, поліжанровість, поліладовість, полігармонія тощо. З іншого, простежується намагання відокремити, виокремити певний елемент і зробити його основою всього твору. Загальною для музичного мистецтва згаданого часу є також тенденція до універсалізму, що виявляється в спробах композиторів створити універсальну систему, всеосяжну для їх творчого доробку. Однією з найцікавіших серед них є теоретична концепція творчості видатного композитора О. Черепніна, яка досі не має належного освітлення у науковій літературі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Актуальність розгляду масиву музикознавчої літератури, яка присвячена особливостям музичної культури ХХ ст., підтверджує той факт, що особистість, життєвий та творчий шлях О. Черепніна і досі перебувають за межами уваги українських та російських музикознавців, які вивчають особливості музичного мистецтва ХХ ст. Частково це пов'язано з тим, що цей композитор багато років прожив за межами Росії (у Грузії, Франції, Китаї, а потім до кінця свого життя — у США), і на пострадянському просторі просто не залишилось архівів чи будь-яких інших матеріалів, присвячених його життю і творчості (зауважимо, що такі архіви існують в США; також деякі матеріали щодо творчої постаті О. Черепніна зберігаються в Китаї, де діяльності митця присвячено немало наукових публікацій). У сучасній російській музикології є лише декілька значних музикознавчих

досліджень, присвячених постаті О. Черепніна та аналізу його творчості. Серед них насамперед відзначимо розвідку Л. Корабельникової «Олександр Черепнін: Довгі мандри» (Корабельникова, 1999), а також нещодавно захищену дисертацію Н. Рубан «Фортепіанна творчість О. Черепніна в контексті його артистичної кар'єри» (Рубан, 2017). Утім, у сучасній музичній науці загалом відсутня достатня розробка питань, пов'язаних з авторським стилем композитора, специфікою його музичного мислення, художньо-естетичними та музично-теоретичними концепціями. Практично немає й музично-аналітичних досліджень, присвячених особливостям музичної мови творів композитора та узагальненню цього матеріалу. Концептуальні засади творчості О. Черепніна частково висвітлені в згаданій праці Л. Корабельникової; деякі питання ладогармонічної концепції також описані Ю. Холоповим (Холопов, 1973). В українському музикознавстві досі немає наукових праць, присвячених цій проблематиці.

**Мета статті** — розкрити змістовні та термінологічні особливості ладогармонічної концепції композиторської творчості О. Черепніна.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** На нашу думку, музична мова О. Черепніна узгоджується із загальною концепцією музики ХХ ст. Композитор приділяє багато уваги саме процесу творення музики, її мові. Л. Корабельникова, досліджуючи творчість О. Черепніна, у праці «Олександр Черепнін: Довгі мандри» відзначає: «О. Черепнін — і це видно з публікованих текстів — постійно має на увазі і високе призначення мистецтва, і те, що ми традиційно називаємо “змістовністю”. Але його інтерес до мови музики і особливо до можливостей, які постійно розширюються, був дуже великий. Як і для інших західних художників, для нього незаперечною була категорія прогресу в мистецтві. Досить драматично переживаючи епоху авангарду “другої хвилі”, він надзвичайно зацікавлено ставився до всього нового — до електронної музики, музики конкретної» (Корабельникова, 1999, с. 168).

Зважаючи на складність власної музичної мови і бажання її правильного трактування, композитор вже в зрілі роки теоретично сформулював і зафіксував всі основні її особливості. Його авторська теоретична концепція викладена в статті «Основні елементи моєї музичної мови» (Basic Elements of My Musical Language, рукопис, 1962), переклад якої опубліковано в праці Л. Корабельникової.

Ладогармонічна концепція О. Черепніна є результатом тривалих творчих пошуків митця. Новаційні ладові ідеї композитора вперше ним реалізовано в «Романтичній сонатині» ор. 4, написаній у 1918 р. Як зазначає Л. Корабельникова, композитор спочатку, як і багато інших представників музичного авангарду ХХ ст., базувався «на теорії амбівалентності мажору і мінору, однак якщо у Стравінського, наприклад, мажоро-мінор був самодостатнім ладом, то для О. Черепніна він всього лише поле для створення нової модальності» (Корабельникова, 1999, с. 94).

Створений композитором власний дев'ятиступеневий звукоряк є універсальною ладовою основою більшості його творів. У середині цього звукоряку зосереджено безліч різноманітних ладових утворень, що фактично є частиною чи різновидом основного ладу.

Коректне визначення таких ладових утворень, здійснене в процесі дослідження структурних особливостей ладогармонічної основи музичного мислення О. Черепніна, потребувало певного оновлення термінологічного апарату сучасного музикознавства. Автором статті запропоновано та введено до наукового обігу нове поняття «*нідлад*», застосоване 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 *нідладів*. Зауважимо, що всі подані в статті ладові схеми наведені за матеріалами вищезгаданої теоретичної праці О. Черепніна «Основні елементи моєї музичної мови» («Basic Elements of My Musical Language» (Tcherepnin, 1962).

До таких підладів, притаманних музичній мові митця, слід передусім віднести три мажоро-мінорні тетра хорди, кожен з яких розміщується в діапазоні великої терції. Структура всіх цих тетра хорд містить тон і 2 півтони, водночас у кожному з них тон змінює своє місцезташування (Схема 1).

У першому тетра хорді тон розміщено в центрі, у другому – на початку, в третьому – тон завершує ладову структуру. О. Черепнін у згаданій праці зазначає, що умовно другий і третій

тетра хорди не можна сприймати як транспонований варіант першого (Tcherepnin, 1962). Тому кожен з вищенаведених тетра хордів може (на певному відрізку музичної структури) здобувати чільне значення, а його нижній звук наділятися функціями тоніки. Отже, всередині однієї системи ладу виникає можливість потрійного трактування ладового центру.

Також, як складові дев'ятиступеневого звукоряку, композитор виокремлює 2 гексахорди, що охоплюють по краях велику септиму. Відзначимо, що якщо структурну основу тетра хордів становило чергування півтонів і тону, то в структурі гексахордів спостерігаємо чергування напівтонових і півторатонових інтервалів. Загалом О. Черепнін вказує на чотири основних висотних позиції дев'ятиступеневого звукоряку, розташованих по квінтах від «с» (c-g-d-a) (Tcherepnin, 1962). Наявність таких позицій свідчить про наявність тонального центру подібного звукоряку. Отже, зміна тонального центру може відбуватись у творі без зміни основної ладової концепції.

Другий тип підладів пов'язано зі співзвуччями, характерними для гармонічної вертикалі, що виникає на основі дев'ятиступеневого звукоряку. У контексті цього О. Черепнін наводить таблицю специфічних тризвуків та їх обернень (Схема 2). (Tcherepnin, 1962):

Оскільки кожному підладовому тетра хорді О. Черепнін виокремлює по одному акорду, кожен з яких побудований саме від першого ступеня, то можна зазначити, що композитор наділяє ці тризвучні співзвуччя функцією тонічного тризвука. Тому постає питання: як же саме слід правильно, з точки зору термінології, назвати такі співзвуччя? Як видно з вищенаведеного прикладу, автор позначає ці співзвуччя як «тризвук» або ж «трихорд». Утім, класичне визначення тризвука свідчить про те, що тризвук – це акорд, звуки якого розташовані по терціях. У гармонії ХХ ст. поширене поняття тризвучного акорду, який може мати будь-яку логіку структури<sup>1</sup>. Наведені у прикладі співзвуччя цілком підпадають під етимологічну специфіку поняття *трихорд*, однак загалом розуміння трихорду, як і тетра хорду, перебуває у сфері ладової горизонталі. Тому попри те, що в сучасній гармонії випадки вертикалізації

<sup>1</sup> Н. Гуляницька в праці «Вступ до сучасної гармонії» визначає акорд як «елемент цілісної висотно-гармонічної системи (виступає як певна підсистема), який володіє дискретністю, ієрархічністю, лінійністю – властивостями, що конкретно реалізуються у фактурно відокремлених гармонічних формаціях (співзвуччях не менше трьох звуків) різної структури і функціонального призначення» (Гуляницька, 1984, с. 26). Отже, акордом є будь-яке самостійне співзвуччя (незалежно від його інтервальної структури), створене за певним логічним принципом (у цьому разі зазначимо як цікавий факт, що у вміщеній в словнику Гроува статті «Гармонія» англійського композитора та музикознавця Чарльза Х'юберта Гастингса Перрі визначення поняття «акорд» не містить вказівок на панування терцієвого принципу: «Акорд – це три або чотири звуки, що звучать одночасно як неподільна одиниця» (Parry, Hubert C. H., 1910, с. 118–119)).

звукоряду є доволі частими, згадані співзвуччя правильніше називати тризвучними акордами, отриманими через вертикалізацію звукоряду або його частини.

За твердженням самого О. Черепніна (Tchepernin, 1962), найважливішим акордом дев'ятиступеневої ладової системи є мажоро-мінорний *тетрахорд* (Схема 3).

У цьому 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'ятиступеневому ладі всі 9 звуків — повноцінні окремі ступені, а не їх хроматичні чи альтеровані варіанти. Отже, цей акорд чотиризвучний. Серед наведених акордів тетрахордом можна назвати лише третій з них — єдиний, утворений саме в результаті вертикалізації звукоряду (e-f-g-as). Утім, стосовно подібних співзвуччя такі визначення, як і у випадку з тризвучними акордами, не використовуються в музикознавстві, де секундові акордові грона загалом прийнято називати *кластерами*, а їх обернення — *дискретними кластерами*.

У контексті міркувань про *пентахорди* (п'ятизвучні акорди) О. Черепнін вирізняє «два акорди жорстко детермінованої структури» (Корабельникова, 1999, с. 262). На думку композитора, ці акорди можуть мати обернення і розв'язання, що підкреслює їх тональну природу. «У шестиголосі пента / хорд (мажорний або мінорний) мислиться як стійкий акорд, тоді як у функції нестійкої гармонії виступає гекса / хорд, що розв'язується в пента / хорд. і т. ін. — аж до такої ситуації, у 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, котрі не входять до нього: один (у десятиголосі), два (при одинадцяти голосах) чи три (у дванадцятиголосній гармонії)» (Корабельникова, 1999, с. 264). Прикладом акордового застосування О. Черепніним повного дев'ятиступеневого звукоряду, а також дев'ятитонових комплексів із розв'язанням доданих звуків може слугувати Симфонічна молитва ор. 93 (т. 1–43).

Найширшого застосування в композиторській творчості О. Черепніна набула концепція дев'ятиступеневості як єдиної ладової моделі, яка трапляється в абсолютно різних за жанром



Схема 1

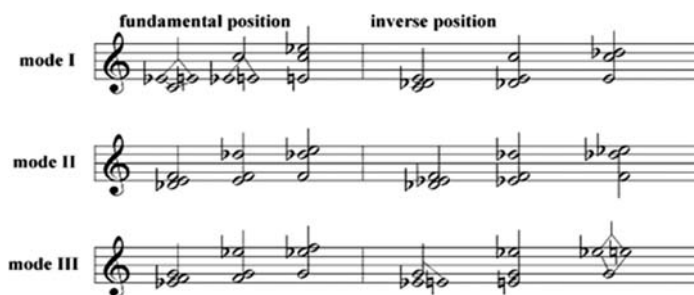


Схема 2



Схема 3



та інструментальним складом творів, серед яких — симфонії, сонати, концерти, тріо, квінети, фортепіанний квінтет, прелюдії, романси. Особливо знаковими є Дванадцять прелюдій для віолончелі та фортепіано ор. 34, написані у дванадцяти можливих дев'ятиступневих тональностях. Як зауважує сам композитор, «... я дав цьому циклу назву *Violoncelle bien tempere* ("Добре темперована віолончель"), щоб підкреслити характерну для дев'ятиступневого звукоряду енгармонічну рівність дієза та бемоля» (Корабельникова, 1999, с. 274).

Композитор досить часто використовував хроматичні тетраорди і восьмиступневий лад. Слід відзначити, що тоновий склад цих тетраордів ідентичний складу гексахорду з дев'ятиступневої ладової системи (чергування півтонів і напівтонових інтервалів). Восьмиступневий звукоряд натомість утворюється шляхом зчеплення двох хроматичних тетраордів, причому наявність загального звука не обов'язкова. Сам О. Черепнін підкреслював, що «поєднуючи хроматичні тетраорди один з одним можна отримати різноманітні за складом звукоряди» (Корабельникова, 1999, с. 270). Подібно до мажоро-мінорних тетраордів дев'ятиступневого звукоряду, хроматичні тетраорди також можуть бути вертикалізованими й представлені у вигляді акордового комплексу з можливістю використання обернень.

У композиторській творчості О. Черепніна (особливо у творах, пов'язаних із китайською тематикою) широко репрезентовано різноманітні пентатонові 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 засвідчуючи 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.

Однією з характерних ознак ладогармонічного мислення композитора є також широке використання симетричних ладів. Ю. Холопов у книзі «Симетричні лади у російській музиці»

наголошує на тому, що ці лади надаються у своєму найвідкритішому вигляді, на великих ділянках, часто впродовж цілої п'єси пронизуючи і мелодичні голоси, і співзвуччя (Холопов, 1973, с. 138). Науковець зазначає, що О. Черепнін не прагне «зіставити чи протиставити мажор і мінор або зовсім їх усунути, як то було у творчості І. Стравінського, а навпаки, поєднує обидва роди ладів, отримуючи тональність D-dur-moll. Найбільш використовуваним дев'ятиступневим ладом симетричної структури є: 1-2-1 1-2-1 1-2-1 (у D-dur-moll: d-es-f-fis-g-a-b-h-cis)» (Холопов, 1973, с. 138).

Ю. Холопов відзначає поширеність у творчості О. Черепніна таких видів симетричних ладів, як «дзеркально-симетричний» (Холопов, 1973, с. 138), що трапляється в «Технічних вправах для фортепіано», та досить рідко використовуваний «тритоново-симетричний» (Холопов, 1973, с. 138), який застосовано в Етюдів для фортепіано ор. 56 № 4. У Першій симфонії дев'ятиступневий звукоряд покладено в основу матеріалу і розвитку всього твору як ладогармонічний фундамент.

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

Аналізуючи ладогармонічну мову композитора, слід підкреслити доволі широке використання ним так званої «грузинської гармонії» (Схема 4).

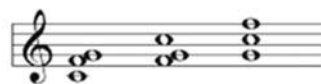


Схема 4

Перший з цих акордів автор позначає як «грузинський тризвук»<sup>1</sup> (Tcherpnin, 1962). Цей акорд представлено у вигляді квінти з квартою всередині і він 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). Відзначимо також, що в музиці ХХ ст. квартові й секундові гармонії можуть бути представлені як різні види одного й того ж акордового комплексу, а також взаємодоповнювати одна одну семан-

<sup>1</sup> Втім, відповідно до базових положень теоретичного музикознавства, тризвучком такий акорд називати не можна, оскільки загальноприйняте визначення поняття тризвуччя чітко вказує на терцієвий принцип структури акорду як такого. Отже, далі називатимемо такі акорди тризвучними, базуючись лише на кількості звуків у співзвуччі.

тично, тобто виступати різними гранями одного й того ж образу. Найяскравішими прикладами 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 різних мініатюр.

До окремої групи сам композитор долучає гармонічну систему, де основним критерієм стає передусім акустичне звучання інтервалів та утворені з них акордові комплекси. У таких системах вирізняється 2 види побудови гармонічної вертикалі, які О. Черепнін визначає як «жорсткоінтервальний» та «м'якоінтервальний» (Tcherepnin, 1962). 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, повністю складена з жорстких інтервалів, не може мати більше чотирьох різновисоких звуків. Отже, у своїй гармонічній концепції автор використовує акустично-семантичний підхід щодо структури гармонічної вертикалі. Зазначимо, що яскравими прикладами використання композитором *жорсткоінтервальної* гармонії є Фортепіанний концерт № 3 ор. 48, Сюїта ор. 87, Симфонічна молитва ор. 93, а також деякі інструментальні мініатюри.

**Висновки.** Ладогармонічне мислення О. Черепніна мало певний шлях становлення, до того як сформувалося в єдину ладогармонічну концепцію. Зазначена ладогармонічна концепція творчості митця спочатку набула практичного втілення у багатьох його композиторських творах, а потім теоретично осмислена ним і викладена в авторському рукописі *Basic Elements of My Musical Language* (1962). Тому від початку особливості ладогармонічної мови композитора формувалися під впливом мистецької необхідності і не були підпорядковані теоретичним базисним засадам. Ладогармонічна концепція митця, яка стала узагальненням його творчої діяльності та художніх ідей, головним чином базується на теорії амбівалентності мажору і мінору. Водночас композитор не використовує мажоро-мінор як ладову основу своїх творів, ґрунтуючись (як підкреслюють і сам автор, і дослідники його творчості) насамперед на теорії модальності.

В основу ладогармонічної концепції музичної мови О. Черепніна покладено дев'ятиступеневий звукоряк, що мислиться композитором як універсальний і трапляється в більшості його творів. Найбільш відокремленими й само-

стійними складовими дев'ятиступеневого звукоряду є три мажоро-мінорних тетраборди та два гексаборди. Наявність різної висотної позиції звукоряду дозволяє визначити тональний центр на рівні окремих фрагментів музичного твору.

Гармонічна вертикаль (гармонічна структура) більшості творів О. Черепніна також формується саме на основі вертикалізованих відрізків зазначеного дев'ятиступеневого звукоряду. Такі ладові відрізки, які в окремих творах композитора або їхніх частинах відіграють роль ладогармонічної основи, нами визначаються як «підлади» (термін мій — Ч. Х.). Найбільш поширеними є тризвучні співзвуччя, причому у кожному «підладі» є свій акорд, який виконує функцію тонічного. Найважливішим з них, на думку самого композитора, є мажоро-мінорний тетраборд, тобто вертикалізований чотиризвучний акорд. Усі зазначені співзвуччя є надзвичайно різноманітними за своєю інтервальною структурою і напруженістю звучання. П'яти- та шестизвучні акорди використовуються митцем набагато менше у зв'язку з їх напруженим фонізмом і необхідністю акустичного розв'язання.

Широкого застосування у творчості О. Черепніна набувають також пентатонові звукоряди, що постійно подаються у неповному вигляді (з пропуском одного чи 2-х тонів), та симетричні лади. Яскравими етноелементами ладогармонічної концепції композитора, що широко використовуються в його творчості, є характерні тризвучні співзвуччя, названі О. Черепніним «грузинськими тризвуками».

Перспективи подальших досліджень полягають у подальшому ретельному вивченні специфіки музичної мови і музичного мислення О. Черепніна, розкритті художньо-естетичних і філософсько-концептуальних засад його композиторської творчості, а також визначенні загальної ролі цього митця в культурному просторі ХХ ст.

#### Список посилань

- Гуляницкая, Н. (1984). *Введение в современную гармонию*. Музыка.
- Корабельникова, Л. (1999). *Александр Черепнин: Долгое странствие*. Языки русской культуры.
- Рубан, Н. (2017). *Фортепианное творчество А. Черепнина в контексте его артистической карьеры*. [Дисс. ... кандидата искусствоведения, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки].
- Холопов, Ю. Н. (1973). *Симметричные лады в русской музыке*.

Parry, Hubert C. H. (1910). *Tonality. Grove's dictionary of music and musicians*. Macmillan and CO.  
Tcherepnin, O. (1962). *Basic Elements of My Musical Language*. [http://www.tcherepnin.com/alex/basic\\_elem1.htm](http://www.tcherepnin.com/alex/basic_elem1.htm)

#### References

Gulianitskaia, N. (1984). *Introduction to modern harmony*. Muzyka. [In Russian].  
Kholopov, Yu. N. (1973). *Symmetrical frets in Russian music*. [In Russian].  
Korabelnikova, L. (1999). *Aleksandr Cherepnin: Long journey*. Yazyki russkoi kultury. [In Russian].

Parry, Hubert C. H. (1910). *Tonality. Grove's dictionary of music and musicians*. Macmillan and CO. [In English].

Ruban, N. (2017). *Piano creativity of A. Cherepnin in the context of his artistic career*. [Dissertation of the candidate of art history, Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka]. [In Russian].

Tcherepnin, O. (1962). *Basic Elements of My Musical Language*. [http://www.tcherepnin.com/alex/basic\\_elem1.htm](http://www.tcherepnin.com/alex/basic_elem1.htm) [In English].

Надійшла до редколегії 14.06.2021