

phenomena in contemporary Chinese academic music, as well as to researchers and performers of orchestral music.

Key words: *Chinese orchestral music, European-Chinese musical parallels, brass instruments, timbre and intonational semantics, timbre and intonation model.*

Стаття поступила до редакції 28 квітня 2019 року.

УДК 78.21

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.154.166>

Енджі Пань Хунь

**ПРО ВПЛИВ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ НА
ДРАМАТУРГІЮ ФОРТЕПІАНОГО КОНЦЕРТУ
«ЧОТИРИ ДУХИ» ЧЕНЬ Ї**

Енджі Пань Хунь – аспірант, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів (Україна). E-mail: engipanhon@gmail.com
ORCID ID 0000-0001-5441-5816

Про вплив національних традицій на драматургію фортепіанного концерту «Чотири духи» Чень Ї

Жанр фортепіанного концерту займає помітне місце в творчості сучасних китайських композиторів. Інтерес викликає інтеграція китайської культури в західний світ музики, усвідомлення різноманітності фортепіано для адаптації національного музичного матеріалу. У статті вперше проаналізовано один з останніх творів сучасного китайсько-американського композитора Чень Ї - фортепіанного концерту «Чотири духи» (2016). Метою статті є визначення впливу давньої китайської міфології на зміст і структуру фортепіанного концерту «Чотири духи». Проаналізований концерт поєднує в собі органічно пан-європейські та національні особливості, причому національне домінує над європейським. Це проявляється в концерті на змістовому рівні, через зображення китайської міфології, а також у музичній мові, стилізуючи і цитуючи народні мелодії, поширені в різних регіонах Китаю. Посилаючись на основи китайської міфології, Чень Ї в чотиричастинному циклі відтворює типові уявлення про чотирьох священних тварин, символів китайської культури: дракона, хіапхи (поєднання черепах і змії), тигра і фенікса. В ліричній і енергійній музиці першої частини концерту композитор стилізує в китайські народні пісні з Центрального Китаю. Таємничий настрій і

образність другої частини відтворюються звучною оркестровкою і просторовими шарами у фортепіанному соло. Драматизм третьої частини посилюється зіткненням реєстрів фортепіано, підкреслених засобами оркестровки. Четверта частина - жива і енергійна; тематичний матеріал запозичений з народної мелодії Південного Китаю. Фортепіано і оркестр трансформуються в кожній частині в органічне ціле, що символізує дух китайської культури. Унікальні національні традиції, зокрема антична міфологія китайського народу, стали джерелом оригінальних музичних ідей та їх оригінального втілення сучасними китайськими композиторами.

Ключові слова: китайський фортепіанний концерт, китайська міфологія, чотири духи, звуковий образ, Чень Ї.

Постановка проблеми. Жанр китайського фортепіанного концерту, що почав формуватися в другій половині ХХ ст., посідає одне з чільних місць у творчості сучасних китайських композиторів. Вибір теми статті зумовлений інтересом до цього жанру китайських митців, що пояснюється кількома чинниками. Передусім, це вихід китайської культури у західний музичний світ, засвоєння нею жанрової системи європейської музики, усвідомлення універсальності фортепіано як провідного музичного інструмента сучасної музично-професійної традиції Китаю, поступове опанування його технологічних і виражальних можливостей у композиторській та виконавській площинах, а також можливості адаптації національного музичного матеріалу і, як наслідок, створення і розвитку жанру, нового для національної фортепіанної музичної культури.

Аналіз досліджень і публікацій. У результаті вивчення наукової літератури питання було встановлено, що спеціальна розробка дослідниками даної проблематики не проводилася. Стан дослідження питань розвитку жанру китайського фортепіанного концерту (для соліста та симфонічного або камерного оркестру) 1990-х років ХХ – перших десятиліть ХХІ століття обмежується статтями автора даної публікації, присвяченими його вивченню у творчості провідних сучасних китайських композиторів – Тан Дуна, Гордона Чіна, Чень Ї.

Питання розвитку жанру фортепіанного концерту в музичній культурі Китаю і творчості сучасних китайських композиторів висвітлюються більшою мірою в дослідженнях китайських авторів. І

хоча вже пророблено велику роботу, не опрацьованою залишається значна кількість творів, зокрема тих, що були написані протягом останніх років. Один із таких знакових для китайської музичної культури творів обрано для аналізу у нашій статті: це фортепіанний концерт «Чотири духи» відомої сучасної китайської композиторки Чень Ї¹. Наукова новизна публікації полягає у вперше здійсненій спробі інтерпретації музичної поетики циклічного твору Чень Ї «Чотири духи» (2016), його зв'язкам з традиціями китайської національної культури, зокрема міфології.

Метою статті є вивчення драматургії фортепіанного концерту «Чотири духи» Чень Ї² з позицій впливу на неї традицій національної культури, зокрема міфології Китаю. Завданнями даної публікації є: 1) введення в українське і китайське музикознавство нових матеріалів, що стосуються новоствореного фортепіанного концерту Чень Ї та присвячені висвітленню його драматургії і впливу на неї особливостей китайської міфології й системи вірувань традиційної китайської культури; 2) особливостям втілення програмності у жанрі сучасного китайського фортепіанного концерту, його зв'язкам із сюїтним принципом формотворення.

У статті використано методологію музично-теоретичного аналізу, застосованого до вивчення музично-драматургічної концепції сучасного фортепіанного концерту програмного типу – «Чотири духи» Чень Ї. Аналіз художньої концепції твору проведено відповідно до зв'язків його програми та музичної поетики з автохтонними традиціями китайської культури.

Виклад основного матеріалу. У фортепіанних концертах, написаних китайськими композиторами, проступають три основні тенденції поєднання загальноєвропейського і національного:

¹ Автор статті отримав партитуру твору від авторки одразу ж після прем'єри твору. Світова прем'єра відбулася 18 листопада 2016 р. в Пекіні (виконавці – Китайський філармонічний оркестр, диригент Юн Лонг, солістка Клара Янг). Американська прем'єра відбулася 8 грудня 2016 року [2].

² «Чотири духи» – Другий фортепіанний концерт композиторки, Перший фортепіанний концерт для великого симфонічного оркестру було створено у 1992 р., коли Чень Ї навчалася в Колумбійському університеті (США). Цей одночастинний твір був написаний на замовлення Нью-Йоркської філармонії для диригента Деніса Рассела й піаніста Гвендолі Мока. У творі використано звуковисотність, ритмо-мелодичну структуру китайської традиційної інструментальної музики *Бабань*.

1) акцент на європейських ознаках, що виявляється у відтворенні традиційної будови концертного циклу, перевазі сучасної музичної мови та мовностильових впливах творчості провідних європейських композиторів ХХ століття; 2) акцент на національних ознаках, що реалізується у втіленні ладо-інтонаційної та ритмічної специфіки китайської національної музики, у відтворенні звучання тембрів народних інструментів і прийомів гри на них, а також у проявах світоглядних концептів східної філософії, передусім через явище програмності; 3) синтез європейських і національних ознак, що виявляється у наявності та органічній єдності обох складових, з домінуванням того чи іншого компонента, що надає європейському жанру суто національного колориту.

Композиторка Чень Ї народилася в місті Гуанчжоу в 1953 р. у музичній сім'ї. У дитинстві вона почала навчатися гри на скрипці й фортепіано – інструментах, на яких музикували батьки. У 1966 р. унаслідок Культурної революції родину вислали на примусові роботи. У 1970 р. Чень Ї повернулася у Гуанчжоу і протягом 1970–1978 рр. працювала концертмейстером в оркестрі місцевого оперного театру. У 1986 р. вона закінчила Центральну музичну консерваторію в Пекіні та переїхала у США, де вивчала композицію в Колумбійському університеті та отримала докторський ступінь (першою серед жінок-композиторів Китаю!). Чень Ї відзначена стипендією Гуттенгайма, від 2006 р. живе у Канзас-Сіті, де викладає в Консерваторії музики і танцю, також вона є запрошеним професором в університетах США і Китаю. У 1991 р. композиторка заснувала двомовний журнал – інформаційний бюлетень «Music from China» і дотепер є одним із його співвидавців [1; 2].

Чен Ї є автором чималої кількості творів, написаних у жанрах симфонічної і камерно-інструментальної музики (це симфонії, сольні інструментальні концерти, цикли п'єс й ін.). Незважаючи на постійне проживання у США, вона часто відвідує Китай, цікавиться національною культурою, пише музику для традиційних китайських інструментів, долучає до своїх хорових і камерно-вокальних творів тексти китайських поетів (Лао-Цзи, Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей та ін.) [2].

Фортепіанний концерт «Чотири душі» є прикладом другої тенденції поєднання загальноєвропейського та національного, коли національне переважає над європейським. У концерті це виявляється на змістовному рівні, через залучення образів китайської міфології, а також у музичній мові, шляхом стилізації та цитування народних

мелодій, що поширені у тих чи інших регіонах Китаю.

Образи чотирьох духів є основою китайської міфології. У прадавніх китайських легендах і уявленнях вони представляли чотири священні тварини: синій дракон на сході, чорний хуанву (поєднання черепахи і змії) на півночі, білий тигр на заході та червоний фенікс на півдні. Зображення цих тварини надихнули композиторку на створення чотиричастинного фортепіанного концерту, у кожній з частин якого відтворено національні уявлення про ту чи іншу символічну тварину.

У ліричній та енергійній музиці першої частини концерту стилізовані китайські народні пісні з центральної частини Китаю. Таємничий настрій та образність другої частини відтворені сонористичним звукописом та звуко-просторовими нашаруваннями у партії фортепіано-соло. Драматичні образи третьої частини втілені через зіткнення регістрів у партії фортепіано, що посилюються оркестровими засобами. Ця стрімка коротка частина слугує зв'язкою до фіналу. Четверта частина є швидкою, жвавою і надзвичайно енергійною, її тематичний матеріал запозичено з народної пісні Південного Китаю. У кожній з частин фортепіано та оркестр утворюють органічне ціле, символізуючи національний дух китайської культури.

Переходячи до аналізу частин концерту, зазначимо, що за своїми зовнішніми параметрами він наслідує ознаки циклічності із контрастним зіставленням частин, що є характерними для європейської моделі жанру сольного інструментального концерту, сонати і симфонії. Однак зміст кожної частини та принципи циклізації є настільки самобутніми, що не мають нічого спільного з європейськими зразками жанру і швидше асоціюються з сюїтним принципом.

У змісті *першої частини*, що має оригінальну програмну назву «The Blue Dragon in the East» (Синій Дракон на Сході), втілено образ Дракона як одного з головних персонажів давньої китайської міфології. Цей образ персоніфіковано в основній темі частини, яка багаторазово проводиться в і партії соліста, і в оркестрі, а також відтворено в піднесеності образного строю музики усєї частини.

Основна тема вперше викладається у партії фортепіано соло. Вона звучить могутньо й героїчно, охоплюючи весь звуковий простір. Інтонаційною основою цієї теми є різноспрямований рух по звуках пентатоніки, з утворенням ламаної мелодичної лінії (тт. 2–3).

Лапідарність мелодики підкреслена нерівномірністю метричної пульсації (2/4 – 3/4 – 2/4 – 4/4) і зміщенням ударних акцентів унаслідок подрібнення ритмічних тривалостей сильного часу такту і синкопованої ритміки, що створює відчуття свободи та стихії імпровізаційності. Надзвичайно високий регістр викладу теми у кварто-квінтовій акордиці унеможливорює визначення ладової основи, хоча тональність визначається доволі чітко – це сонячний, сяючий, випромінюючий світло C-dur. Динамічне та штрихово-артикуляційне акцентування кожного звуку теми створюють ефект дзвінкості, креативності, перебування *над* світом усього живого. Тема звучить на тлі багатозвучного кластерного акорду, що звучить на найнижчих тонах фортепіано і витриманий на педалі (такт 1). Контрастне зіставлення регістрів заповнюється «технічними» пасажами через всю фортепіанну клавіатуру від найнижчих тонів (т. 4). Усі складові елементи теми так чи інакше характеризують образ Дракона, його присутність на землі й у небі, і навіть музичними засобами відображають рухи під час польотів над землею.

У партії соліста інтонаційні міні-блоки теми проводяться ще один раз, і тепер до завершального арпеджію додається дзвінка трель на звуці *с4*. Разом з нею починається наступне, третє проведення усього матеріалу (А), під час якого інтонаційне ядро теми вперше доручено інструментам оркестру і звучить в партії труби, тембр якої асоціюється з блиском і величчю, а пасажі через усю клавіатуру зберігаються у фортепіанній партії. Тема, розподілена між солістом та оркестром, «розростається» завдяки висхідному хроматичному рухові та дрібним ритмічним тривалостям; цей рух спрямований до четвертої октави, створюючи зображально-ілюстративний ефект стрімкого віддалення Дракона у небесну височінь.

Позбавлена інтонаційного ядра, тема в партії соліста стає носієм блискучої віртуозності, вона домінує над усіма інструментами оркестру (як Дракон домінує поміж людьми), а її тематичні елементи звучать не послідовно, а одночасно. Перший елемент стає більш теплим і наспівним унаслідок «вирівнювання» ритміки, збільшення тривалостей, зміни артикуляції та застосування тембрів високих інструментів струнно-смичкової групи; другий елемент розширюється до кількох тактів і залишається незмінним.

Надалі ця тема зазнає наскрізного тематичного розвитку протягом усієї частини, зазнаючи жанрових трансформацій (в ній з'являються риси скерцоозності, маршовості та ін.). Із цієї теми

виокремлюється і починає своє самостійне існування другий віртуозно-пасажний елемент. Він доручається виключно солістові, його дзвінки пасажі виділяються тембрально серед камерного звучання оркестру та оркестрових tutti.

Початкова тема стає інтонаційною основою для інших тематичних утворень, що виникають у цій частині, відтіняючи образний світ музики додатковими емоційними барвами. Такою є маршово-гімнічна тема (В), заснована на обох інтонаційних елементах початкової теми, що подані в інших комбінаціях. Ядро теми неначе розривається навпіл випереджуючим втручанням другого пасажного елемента. Проведення цієї теми також доручено солістові, а тлом для неї стають педальні звуки у партіях високих струнних і мідних духових інструментів (скрипки, валторни). Маршові ознаки теми посилюються у процесі викладу, коли до основного інтонаційного ядра додаються чіткі ритмічні фігури з пунктирним ритмом і повторюваними маршовими ритмоінтонаціями.

Поява ще одного інтонаційного варіанта початкової теми (С) у партії перших і других скрипок не сприймається від початку як важливий етап у становленні форми частини. Зв'язок з початковою темою тут дещо завуальований, оскільки безпівтонові мотиви подаються у зворотному напрямку. Однак вона сприймається як один із наступних варіантів початкової теми. І тільки в подальшому, коли дана тема зазнає розвитку, стає очевидним її цілком самостійне значення. Стрімке емоційне наростання призводить до того, що розвиток теми сягає яскравої кульмінації, а соліст та оркестр постають в усьому своєму блиску.

Раптовий емоційно-динамічний злам, з унісонним викладом оберненого варіанту теми високими струнними і дерев'яними духовими інструментами у супроводі хорального звучання мідних духових (такт 139), а також наступне повернення до початкової теми в партії соліста (такт 148) врешті дає підстави зрозуміти, наскільки різними є ці обидві теми, незважаючи на спільність інтонаційної основи.

До репризних проведень, серед яких маршовий варіант теми відсутній, додаються ще два повільних соло – в партії соліста й у першій скрипці. Вони є стилізованими образами китайської пісенності і символізують образ країни, яка створила самобутню філософію і музичну культуру.

Загалом, перша частина має ознаки монотематизму, а у формотворенні поєднуються риси тричастинності з елементами сонатності. Початкова тема може виступати у значенні головної партії, скерцозна тема – сполучної теми, маршова тема – побічної партії. На її оберненому варіанті побудована розробка частини, а в репризі присутні головна та сполучна теми, до яких долучаються пісенні теми-соло. Остання з них виконує функцію коди.

Друга частина – «The Black Xuanwu in the North» (Чорна Черепаха на Півночі) – є втіленням образу Чорної Черепахи. Музика передає велич цієї істоти, яка в китайській міфології уособлює небесне воїнство і зазвичай зображується зі змією на панцирі, а в життєвій філософії вона відома як тварина, що символізує довголіття. Друга частина написана у повільному темпі, виклад засновано на чисельних остинатно-мотивних повторях, а мелодичні фрази іноді видаються незграбними, начебто імітуючи природні рухи черепахи. У цілому ж музика частини створює таємниче враження, оскільки Чорна Черепаха є провідником у незвідану Країну Мертвих.

У музиці цієї частини відображено один з головних принципів національної філософії китайського народу, який полягає в особливому естетизмі та витонченій красі головних ідей та образів.

В основі другої частини лежать дві музичні теми, що утворюють два самостійні розділи. Перша з них викладається в партії соліста. Вона заснована на ідеї всеосяжності й позбавлена рис мелодизації. В ній поєднано усі регістри фортепіанної клавіатури – від найнижчого до найвищого, а замість цілісної мелодичної лінії постають звукопросторові зіставлення та фонічні нашарування. Фактурна прозорість сонористичного звукопису стає ще більш відчутною в процесі викладу другої теми (такт 38). Цій темі властива мотивна остинатність, а домінування фортепіано призводить до практично повного вилучення оркестрового інструментарію, супровідну функцію якого бере на себе соліст. Повернення до першої теми наприкінці частини (D) надає формі рис репризної тричастинності, а фактурно-динамічне розростання – ознак динамізації репризному розділу.

Третя частина – «The White Tiger in the West» (Білий Тигр на Заході) – є найбільш драматичною з усіх частин Фортепіанного концерту. В ній відтворено образ Білого Тигра – царя усіх звірів і покровителя Заходу, де знаходиться Країна Померлих. У музиці втілено імпульсивність і відважність цієї істоти, стрімкість її рухів і

той жах, який вона наводить на людей своєю появою.

Музика частини є моноафектною. Вона розпочинається на високій точці емоційного напруження, і цей стан витримується від початку частини до її завершення, посилюючись в останніх тактах. Важливу роль у відтворенні такого стану відіграє остинатна повторність побудов у лінії найнижчого басового голосу (на зразок *basso-ostinato*) і статична, нав'язлива повторність мотивів у мелодиці.

Музика частини відтворює поведінкові ознаки Тигра як природної та міфологічної істоти. Ударним трактуванням фортепіано в основній темі передається могутня хода Тигра, кластерні акорди поміж проведеннями теми відтворюють його стрибки, а звучаннями *glissando* в партіях мідних духових інструментів (такти 79–90) зображено загрозливе ричання тварини.

Основна тема має основи лапідарні ритмоінтонації, однак ця простота не є виразом примітивності – вона пов'язана з ударним трактуванням фортепіано та остинатною повторністю. Необхідні звукові й фонічні ефекти при поєднанні високого та басового голосів створюються зіставленням крайніх, граничних регістрів, динамікою *ff* і маркатованою артикуляцією (*marcato*).

Під час кількох серединних проведень (такти 46–62) високий мелодичний голос переміщується в нижній регістр (контроктаву). Це надає темі більш загрозливого звучання, але не змінює головної сутності образу, оскільки остинатний рух не припиняється.

Під час повернення теми у регістр третьої октави (C) вона підхоплюється інструментами оркестру – спочатку тільки струнної групи (такти 75–90), потім струнними й мідними духовими (валторни і труби, тт. 91–98), які виконують її разом із солістом. У завершенні частини, коли хвиля емоційного наростання захоплює увесь звуковий простір (тт. 99–106), тема «вилучається» з партії фортепіано та звучить у викладі *tutti* оркестру, в той час як соліст грає акорди, що відтворюють стрибки Тигра.

У цьому ж розділі, під час повернення теми (C) деяких інтонаційних змін зазнає басо-остинаний контрапункт. Однак він, як і раніше, втілює енергію безупинного руху, а коли тема вилучається з партії соліста, цей голос доручено басовим інструментам оркестру (віолончелі, контрабаси, фаготи). Єдина хвиля емоційного наростання призводить до найвищого ступеня напруги в останніх тактах і обриву звучання на гребені кульмінації.

Четверта частина – «The Red Phoenix in the South» (Червоний

Фенікс на Півдні) – відтворює образ прекрасного Птаха, що вільно ширяє над землею. Образ Птаха персоніфіковано у надзвичайно рухливій темі соліста, заснованій на пасажній техніці, що імітує вільні рухи під час польоту. Образ Землі відтворено у наспівній темі-мелодії, яка заснована на широких різноспрямованих стрибках і викладена звуками більшої ритмічної тривалості. Ця тема долучається до теми Птаха, її вионує гобой-соло (тт. 8–12). Отже, традиційна пісенна китайська мелодія органічно взаємодіє з тематичним матеріалом, викладеним сучасною музичною мовою, утворюючи полістилістичні та «полінаціональні» нашарування.

Тема Птаха у своєму початковому вигляді – відтворенні образу польоту – повертається ще двічі, за кожним разом з'являючись на кульмінації чергової хвилі образно-емоційного наростання. Надзвичайно динамізований музичний виклад в обох хвилях, піднесено-драматичне звучання соліста й оркестру символізує стихію Вогню, репрезентантом якої є Червоний Птах.

Перша така хвиля (А) характеризується розірваністю мелодичних ліній, проведення яких доручено інструментам оркестру, постійними підключенням та вилученнями голосів. Оркестровими засобами створюється враження окремих спалахів полум'я, над яким пролітає Птах (тт. 64–66, 68–71). Друга хвиля (В) є майже зримою ілюстрацією того, як розростається вогонь, неначе з крихітного паростка (такти 79–83, партія соліста) до грандіозної картини яскраво-сліпучого вогняного світла (С). Поява теми Птаха (тт. 145–148, 152–155) в партії фортепіано викликає справжній апофеоз звучання оркестру в *tutti*, що сприймається як грандіозна кода усього Концерту, перед заключним акордом якої знову з'являються стрімкі пасажі теми Птаха (тт. 177–178).

Висновки. Фортепіанний концерт «Чотири духи» є прикладом впливу на концепцію сучасного музичного твору давніх національних міфів та легенд, що сформувалися поза музичними традиціями і належать до соціокультурної сфери, що містить символи давньої обрядовості, релігії, національної філософії, літератури та деяких інших видів мистецтва. Традиційна національна символіка китайської міфології переосмислюється в душі сучасних поглядів на мистецтво і зазнає оригінального втілення в образно-змістовній концепції великого циклічного твору визначної сучасної китайської композиторки. Поява уточнюючої програмної назви до цього концерту загалом та його окремих частин стає додатковим

ключем до розуміння змісту твору, що розкривається методом асоціацій, через уявлення про ту чи іншу міфологізовану істоту.

У музичній драматургії частин циклічної композиції відбувається поєднання традиційної пентатонічної ладовості, властивої китайським народним пісням та інструментальним творам усної традиції, із сучасними принципами письма і методами побудови композиції. Народнопісенний матеріал, інтонаційно стилізований на основі національно-ладових та ритмічних конструкцій, вмонтовано у «наднаціональний» контекст, унаслідок чого виникають полідадові зіставлення, взаємодія діатоніки й хроматики, чверть-тонові звучання, ін. Різні типи фактури так само стилізовані у сучасній манері: це гетерофонія варіативних ускладнень і «розріджень», кластерна акордика, імітаційна підголосковість, що надають вертикалі специфічних якостей, а звучанню – особливого фонізму. Важливого значення набуває ударно-віртуозне трактування партії фортепіано, протиставлення соліста звучанню оркестру, а також його злитт з оркестром в органічній цілісності на основі цих протиставлень.

Незважаючи на звернення Чень Ї до ідеї чотиричастинного циклу, що сформувався в лоні європейської музики, програмний зміст і структура кожної частини концерту зазнає впливу традиційних китайських уявлень і поглядів, пов'язаних із давньою міфологією, релігією, філософією і культурою. Кожна частина є відображенням образу символічної істоти, а музичний матеріал відтворює її характерні зовнішні риси – постать, манеру рухатися, тип поведінки, голос й ін., а також стихію, яку кожна з цих істот уособлює. Форма кожної частини вибудовується з послідовності викладу матеріалу, що характеризує її «героя».

Отже, унікальна філософія і культура давньої обрядовості китайського народу стає джерелом оригінальних музичних ідей для сучасних композиторів Китаю, які працюють у жанрі фортепіанного концерту.

Література

1. Чень И. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Чэнь_И_\(скрипачка\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Чэнь_И_(скрипачка)) (дата звернення – 3.01.2018)
2. Chen Yi. URL: <http://composers21.com/compdocs/chenyi.htm> (дата звернення – 10.01.2018)
3. Composer Chen Yi. Chen Yi. Four Spirits. For Piano and Orchestra. Theodore Presser Company, 2016. P. 2–3.

4. Chen Yi. Four Spirits For Piano and Orchestra: Full score. Theodore Presser Company, 2016. 165 p.

References

1. Chen, Yi. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Чэнь_И_\(скрипачка\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Чэнь_И_(скрипачка)) [In Russian].
2. Chen, Yi. URL: <http://composers21.com/compdocs/chenyi.htm> [In English].
3. Composer Chen Yi. Chen Yi. Four Spirits. For Piano and Orchestra. Theodore Presser Company, 2016. P. 2–3. [In English].
4. Chen, Yi. Four Spirits For Piano and Orchestra: Full score. Theodore Presser Company, 2016. 165 P. [In English].

Engi Pan Hon – Postgraduate student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: engipanhon@gmail.com
ORCID iD 0000-0001-5441-5816

Effect of national traditions on the dramaturgy of the piano concert «The Four Spirits» by Chen Yi

Genre of the piano concert holds a prominent place in the works of contemporary Chinese composers. The interest is due to the integration of Chinese culture into the Western music world, the awareness of piano versatility for national musical material adaptation. Article analyses for the first time one of the most recently written works of the contemporary Chinese-American composer Chen Yi – the piano concert “The Four Spirits” (2016). The purpose of the article is to determine the effect of ancient Chinese mythology on the content and structure of the piano concert “The Four Spirits”, written by Chinese composer Chen Yi. The methodology uses musical and theoretical analysis method to study work’s musical drama and program basis. The concert analysed combines organically pan-European and national features, when the national dominates over the European. This is manifested in the concert at the content level, through Chinese mythology images, as well as in the musical language, by stylizing and quoting folk melodies common in various regions of China. Referring to the basics of Chinese mythology, Chen Yi reproduces in the 4-part cycle of the suite type the imagination of four sacred animals, symbols of Chinese culture: dragon, xuanwu (a combination of turtle and snake), tiger and phoenix. The composer stylizes in the lyrical and energetic music of the first part of the concert the Chinese folk songs from Central China. Mysterious mood and imagery of the second part are reproduced by the sonorous orchestral recording and spatial layers in the piano-solo part. Dramatic images of the third part, which is a link to the final, arise due to collisions of piano registers emphasized by

means of orchestration. The fourth part is lively and energetic; the thematic material is borrowed from the folk melody of Southern China. The piano and orchestra are transformed in each part into an organic whole, symbolizing the spirit of Chinese culture. The unique national traditions, in particular the ancient mythology of the Chinese people, became the source of the original musical ideas and their original embodiment by the modern Chinese composers.

Keywords: *Chinese piano concert, Chinese mythology, four spirits, sound image, Chen Yi.*

Стаття поступила до редакції 29 квітня 2019 року.

УДК 78.21

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.166.179>

Цао Шюю

КОНЦЕПЦІЯ «ОРГАНІЧНОЇ МУЗИКИ» ТАН ДУНА НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ СЮЇТИ «СПОГАДИ ПРО ВІСІМ АКВАРЕЛЬНИХ КАРТИН»

Цао Шюю — аспірантка, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: csy931689953@qq.com
ORCID 0000-0001- 8751-5979

Концепція «органічної музики» Тан Дуна на прикладі фортепіанної сюїти «Спогади про вісім акварельних картин»

Для вивчення концепції «органічної музики» Тан Дуна було вирішено такі завдання: прослідковано фактори впливу на формування його творчості; здійснено загальний аналіз його творчої спадщини та сюїти «Спогади про вісім акварельних картин»; визначено риси стилю митця; вияснено сутність органічної музики та систематизовано походження джерел нетипових для музичного мистецтва звуків; підсумовано експериментальні та інноваційні підходи композитора у роботі над музичними творами. Для реалізації мети й розв'язання поставлених завдань використано комплекс методів: аналітичний – при вивченні наукової літератури; аксіологічний – що дозволяє виявити ціннісні орієнтири для вироблення власної стилістики; систематизаційний – для визначення прийомів авангардної музики; музикознавчий – для аналізу сюїти композитора в аспекті сутності «органічної музики». На прикладі фортепіанної сюїти «Спогади про вісім акварельних картин» визначено стильові риси творчості Тан Дуна, найбільш типовими серед