

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

яких є змішування музичних традицій реди-мейдів, мультимедійності та театральньо-ритуальної образності. Вияснено сутність органічної музики та походження нетипових джерел звуку, що виявилось у використанні природних матеріалів. Прагнення до експериментування та інновацій проявилось у тонкому відчутті та наслідуванні звуків природи («музика води», «паперова музика», «музика каміння»); у поєднанні театральної образності з тембрами оркестрових (національних та європейських) музичних інструментів; у захопленні колористикою звукових ефектів; у поєднанні традиційного національного та західного авангардного; в індивідуальності підходу до використання техніки пуантілізму. Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його матеріалів у подальших дослідженнях проблеми «органічної музики». Оригінальність – у першості дослідження цього специфічного явища.

Ключові слова: органічна музика, традиції, фортепіанна сюїта, експеримент, інновація.

Постановка проблеми. Тан Дун (*Tan Dung*, нар. 1957 р. у передмісті Чанші, провінція Хунань) – сучасний китайський композитор і скрипаль. На формування його творчості значний вплив мали декілька факторів: етнічна музика рідного селища Сі Мао Хон (*Si Mao Chong*); праця в оркестрі у місцевій трупі пекінської опери; під час навчання у Центральній пекінській консерваторії вплив його педагогів – видатних композиторів Лі Інхя (*Li Yinghai*) та Чжао Сіндао (*Zhao Zingdao*), які прищепили йому любов до національних музичних традицій та слухання лекцій з композиції японського композитора Т. Такеміцу; праця соліста у Китайському національному симфонічному оркестрі в Пекіні; навчання у Колумбійському університеті (США) у американського композитора Девіда Докського (*Dawid Dokski*) та китайсько-американського Чжоу Веньжона (*Zhou Wenzhong*), який завжди висловлювався, що «китайська музика не повинна бути калькою з західної, з китайською орнаментикою, а являти собою завершений самодостатній твір» [1, с. 152]. Під їх керівництвом Тан Дун вивчав технології створення авангардної музики і познайомився із творчістю Дж. Кейджа, що, крім іншого, використовував у творчості нетипові джерела звуку.

З одного боку, прагненням композитора упродовж всього творчого життя було експериментування, що полягало в органічному поєднанні традиційного національного та західного авангардного, з іншого – тонке відчуття звуків природи та тембрів оркестрових

(національних та європейських) музичних інструментів і їх поєднання з образністю театральної музики. Ці тенденції визначили провідні стильові риси його творчості.

У кінці ХХ – початку ХХІ ст. розповсюдилось поняття «органічна музика», винахідником якого став китайський композитор Тан Дун. Оскільки роз'яснення концепції органічної музики у музикознавстві поки ще не існує, здійснено спробу її характеристики на прикладі фортепіанної сюїти композитора «Спогади про вісім акварельних картин».

Аналіз досліджень і публікацій показав, що вивченню досягнень сучасних китайських композиторів у галузі фортепіанної музики присвячено працю Чень Баолян [3], її діалогічні взаємини із Заходом розглядаються у праці Лі Шіюань [1], особливості перетворення традицій національної музики у фортепіанному мистецтві – у праці Чжу Юаньюань [4]. Невирішеною раніше частиною загальної проблеми залишається в'яснення сутності концепції органічної музики. Ознайомлення з матеріалами інтерв'ювання Тан Дуна [4] як джерела автентичності його думок дозволило зрозуміти потребу композитора у створенні «органічної музики» мі в'яснити сутність її концепції.

Метою дослідження стало в'яснення сутності органічної музики, джерел утворення нетипових для музичного мистецтва звуків та використання інноваційних прийомів у творчості Тан Дуна.

Виконання поставленої мети зумовило вирішення таких завдань: прослідкувати фактори впливу на формування творчості Тан Дуна; здійснити загальний аналіз творчості композитора та сюїти «Спогади про вісім акварельних картин»; визначити стильові риси творчості; в'яснити сутність «органічної музики» та систематизувати походження джерел нетипових для музичного мистецтва звуків; підсумувати експериментальні та інноваційні підходи композитора у роботі над музичними творами.

Виклад основного матеріалу. Тан Дун є автором дуже відомих у світі творів різних жанрів, багато з яких світовою музичною громадськістю визнано неперевершеними. Серед них – симфонія «Лі Сао» (1979), створена під враженням від прочитання поеми давнього поета Піднебесної Цюй Юаня (340-278 рр. до н.е.). Композитора привабив своєрідний, з точки зору ритміки, текст поеми, що складався з неримованих строф. Тан Дун згадував пізніше, що «саме завдяки досвіду студентських років, набутого у безперервних

концертах Китайського національного симфонічного оркестру, з'явився цей саме симфонічний твір» [2, с. 2]. У рік прем'єри відгуки про першу велику працю композитора були вельми суперечливими. Як вважалося, у партитурі він використав надто багато різноманітних (за величиною і матеріалом виготовлення – шкіра, каміння, дерево, бамбук) барабанів, звучання яких поєднав з постійно солуючою флейтою сяо. На той час (слід згадати, що це був рік, коли китайська професійна музика тільки починала оговтуватись після наслідків культурної революції) таке неприпустиме поєднання інструментів сприймалося як «звучання неприйнятних авангардних звуків, що їх композитор застосував, мислячи не в рамках традиційної оркестровки, а шукаючи нових технологій» [2, с. 1]. Проте, незважаючи на яскраво виражені модерні елементи, до сприйняття яких китайське суспільство ще не було готовим, симфонію все ж сприйняли радо. Успіху симфонії, музика якої надто виразно нагадувала народні архаїчні обряди сільської місцевості, сприяла яскраво виражена презентація давньої національної традиції – використання символічно-обрядового звучання поліфонії ударів барабанів, що поєдналась з чудернацькою ритмікою та усіма можливими тембрами барабанного звучання.

Після виконання симфонії Тан Дуна почали сприймати як «важливого представника китайської авангардної музики, що, досліджуючи сучасні технології, постійно експериментує з музичними звуками» [2, с. 2].

Спираючись на народні мелодії (пісенні або танцювальні) та використовуючи пентатонічний лад як базовий для китайської народної творчості, композитор вже у ранніх творах засвідчив прагнення до інновацій. Унікальність його музичного мислення полягає у своєрідності витоків його контактів з народною музикою. Серед таких особливого значення мало спостереження в дитинстві за музичною складовою, зокрема, похоронного обряду. У Хунані цей обряд називається «Гра в Сіро», а його музичне оформлення майбутній композитор сприймав, немов заглиблення у незвичне царство, в якому з'являється можливість спілкування минулих поколінь з майбутніми. Цю мудрість рідної провінції він глибоко усвідомив, увібрав у себе і використовував, бажаючи, щоб через народну обрядову музику світ дізнавався і впізнавав Хунань.

Крім дитячих вражень від похоронних обрядів для «інноваційних» знахідок композитора найважливіше значення мала

його зустріч зі сліпим старцем, що міг грати на каменях, імпровізуючи та вигадуючи за їх допомогою різні ритми. Створені «кам'яні» мелодії супроводжувались оригінальним способом співу, пояснюючи своє вміння так: «Я не вмію грати на якомусь музичному інструменті і тому розкидаю по землі каміння. Звуки, що їх створюють ці природні речі, так само можуть бути матеріалом для створення музичних імпровізацій. За їх допомогою я розмовляю з небом, землею, вітром, хмарами і посдую пісні давнини з майбутнім» [2, с. 4]. Тан Дун про себе назвав творчість дідуся «кам'яною музикою», а його захоплення створенням подібним способом певної музики відіграло у майбутньому вирішальну роль.

Інновації композицій Тан Дуна полягають у прагненні наслідувати звуки природи. Тому у творчому доробку композитора так багато подібних експериментів: «музика води» (симфонічні твори «Водяна музика» (1998), «Органічний голос» (2004); «Мандрівка Воскресіння»¹ (2000, Тан Дун називав цей твір «Органічний мюзикл» для води і каміння як основних голосів); «паперова музика» («Карта»² (1999), «Паперовий концерт» (2003)³. Усі ці твори засвідчують про унікальність концепцій Тан Дуна та його неповторну індивідуальну креативність. Композитор, створивши серію симфонічних творів, у яких, крім музичних інструментів використовував звуки води, каміння та паперу, називав свої композиції «органічною музикою». Сутність такої музики, за його визначенням, полягає не лише у використанні природних матеріалів, але відображає спільність між зовнішньою природою і внутрішнім духом людини. «Я переконаний, що будь-яка найменша субстанція у Всесвіті має своє життя і душу, і що будь-яка речовина може розмовляти одна з одною, наприклад – папір зі скрипкою, вода з деревом, місяць з птахами. Як казали наші пращури: Небо і Земля, і я один» [2, с. 5].

¹ Твір створено на замовлення міжнародної асоціації шанувальників творчості Й. С. Баха до 250-річчя від дня смерті композитора.

² «Карта» – це концерт, створений на мелодіях сільських пісень однієї з етнічних меншин провінції Хунань для відеоматеріалів, симфонічного оркестру та соло віолончелі. Назва твору походить від слова «путівник» рідними місцями. У цьому творі Тан Дун немов звертається до слухачів шляхом демонстрації на екрані стародавніх ритуалів. На його думку, це сприяє підкресленню театрального і духовного аспектів народних традицій.

³ Твір, створений на замовлення оркестру Лос-Анжелесу.

Визначення «органічна музика» швидко закріпилось в обігу і стало відмінною ознакою його творчості. Тан Дуна вважають засновником концепції «органічної музики», а сам він уважав, що «в такий спосіб прагне захищати довкілля від забруднення і втілити прагнення китайського народу ствердити концепцію гармонії між природою і людиною» [2, с. 4]. «Усі речі у Всесвіті, включаючи й людей, мають взаємозалежний спосіб вижити. Моя органічна музика походить від природи, тому мені так необхідно знайти її звуки. Моя музика – це слізи природи, а на людському рівні вона є гаслом про нинішнє забруднення як довкілля, так і духовного забруднення» [2, с. 4].

Підсумовуючи, відзначимо, що для творчості Тан Дуна типовим є змішування музичних традицій «реді-мейдів»¹, мультимедійності та театральності-ритуальності образності.

Як композитор він був удостоєний багатьох високих світових нагород: премій імені Д. Шостаковича, *Gewei Wenmeier Composer*, Греммі, Оскар (за кращу музику до фільмів «Тигр, що крадеться», «Прихований дракон» та «Герой»). Газета *New York Times*, журнали «*Musik Texte*» та «*American Music*» назвали його одним з десяти найзначніших музикантів світу.

Тан Дун – композитор сучасного покоління, але його унікальна індивідуальність і глибина музики вже залишають глибокий слід в історії музики. Найбільш зворушливими його творами є ті, де використано мелодії дитинства і містяться спогади про рідне місто. Його музика відображає глибоке відчуття історії краю і китайського традиційного духу, а безмежна музична фантазія є справді неосяжною. Китайська дослідниця Чжу Юаньюнь (*Zhu Yuanjuan*) так оцінила творчість Тан Дуна: «Однією з центральних тем у творчості композитора є діалог епох і культур. Духовний пошук музиканта зосереджується на актуалізації найбільш давніх пластів національної культури засобами сучасної музичної мови» [4, с. 198].

Як приклад поєднання давніх пластів китайської національної культури та засобів сучасної музичної мови (маємо на увазі тяжіння до створення «органічної музики» та спосіб викладу і розгортання музичного матеріалу), наведемо один з ранніх творів Тан Дуна –

¹ Ready-made – техніка представлення текстів або інших об'єктів як власних, завдяки чого предмет зображення розкривається з несподіваними новими характеристиками.

фортепіанну сюїту «Спогади про вісім акварельних картин» (1978). Сюїта є першою працею композитора для фортепіано. Тан Дун згадував: «У той час, коли я почав інтенсивно вивчати у консерваторії західну класичну та сучасну музику, я надто сумував за рідним краєм. Сюїта стала немов моїм щоденником, у якому я записував свої спогади» [2, с. 5]. Особливої популярності сюїті відразу надало виконання знаменитим молодим піаністом Фу Конгом (*Fu Cong*) окремих 4-х з її восьми частин, а у 2001 р. одну з її частин («Хмари») виконав у Вашингтоні в Центрі виконавських мистецтв імені Джона Кеннеді (*Kennedy Center*) китайський виконавець зі світовим ім'ям Ланг Ланг (*Lang Lang*).

Основою тематизму циклу є мелодії хунаньських народних пісень, у кожному з яких композитор привніс певні ритмічні, ладові, фактурні знахідки, що сприяють утворенню враження від споглядання картинки, виконаної акварельною технікою. Тан Дуна приваблювала сутність цієї малярської техніки, основна відмінність якої від інших полягає у нанесенні фарб із водою. Це сприяє утворенню відчуття прозорості, легкості та невагомості фарб. Можливість використання у музичному творі ефектів субстанції води – ось що стало основою задуму композитора при створенні цього фортепіанного циклу.

Щодо інших експериментів, композитор використав тут засіб авангардної музики «розширення тональності», як висловився сам Тан Дун – «іонізації ладу» [3, с. 23], тобто трактування звуків пентатонічного звукоряду як окремих барвистих крапок. Звуки пентатонічного ладу він використовує як окремі, розділені паузами крапки. Ця техніка подібна до пуантилізму, але Тан Дун прагнув не створювати музичні конструкції з певних звукових крапок і відмовлятися від тематизму, а максимально використати барви кожного звуку п'ятиступеневого звукоряду у межах яскравої мелодії.

До сюїти «Спогади про вісім акварельних картин» увійшли вісім коротких, незв'язаних вишуканих п'єс. Немов вісім мальовничих акварелей, композитор змальовує рідне містечко Сі Мао Хон і відображає в них свою любов до нього.

Першою п'єсою сюїти є «Осінній місяць». Її настроєвими мотивами стали змалювання атмосфери Фестивалю місяця у повні. Його святкують у Китаї в середині осені, коли усі мешканці селища милуються картиною перетворення місяця на повню та згадують про родичів, за якими сумують. Цей Фестиваль у Піднебесній символізує

з'єднання: з'єднання родин, з'єднання закоханих, з'єднання думок. Тан Дун прагнув відразу ввести слухача, вказавши ремарку *Adagio con dolore* (сумно, з болем) в атмосферу туги за прекрасною, мальовничою Батьківщиною та родиною. Інтонації теми запозичені від мелодії давньої інструментальної п'єси для народного інструмента гучжен (китайської цитри). У створенні теми композитор використав легкий декор звуків, що створює ефект відлуння. Цього композитор досягає шляхом додавання до основних звуків теми якоїсь додаткової ноти, що передує основному звукові і додаткової ноти після нього. Декоративні звуки не є звуками теми, але вони стають найбільш важливими при створенні образної атмосфери.

Друга п'єса має назву «Забавний» (*Funny*). Це – спогади автора музики про веселі ігри з невпинними підстрибуваннями в дитинстві під турботливим поглядом мами. Образний стрій музики нагадує веселий сміх стрибаючих дітей та їх невинні витівки. Мелодичною основою п'єси стала давня дуже простенька дитяча хунаньська пісня «Маленький мамин пустун». У схвильованій мелодії є надто багато несподіваних пауз, що надає відчуття немов «заплутаного» ритму, пропущених звуків і несподіваних акцентів. У сукупності ці знахідки, як вкраплені у невибагливу мелодію спеціальні ефекти, додають п'єсі відчуття щасливої атмосфери безтурботного дитинства.

Третя п'єса – «Пісня гір». Пристрасна мелодія теми має яскраво виражений національний колорит і відтворює картинку таємничих хунаньських пагорбів. Виконуючи її, висловимо особисте враження, що ця мініатюра викликає уяву про споглядання акварелі, виконаної п'ятьма звуками пентатонічного звукоряду. Таке враження утворюється завдяки свободі ритму, що досягається шляхом вкраплення в основну ритмічну тканину несподіваних п'яти інших, немов випадкових метро-ритмічних фігур або використання ефекту несподіваної пролонгації окремих, випадково взятих звуків теми. Для досягнення подібного ефекту, що привносить у музику п'єси прозорості, невагомості і свіжості дихання фарб акварельної колористики, ремаркою композитор підказує, що ці звуки слід виконувати на *portamento* – тобто дещо перетримувати їх перед тим, як брати наступний звук. Розуміння саме такого відтінку *portamento* і вправне доречне його виконання може значно прикрасити і увиразнити звучання окремих музичних фраз п'єси. У відтворенні

картинки невисоких, але дуже мальовничих хунанських гір використання подібного піаністичного прийому сприяє появі у слухача відчуття пейзажу широкого простору, відлуння гір та дихання свіжого повітря.

У спогадах та інтерв'ю Тан Дун постійно наголошував, що джерелом творчості і найбільш сильним впливом на його становлення як композитора завжди залишаються спогади про ті прості та щирі почуття, що з'являлись у дитинстві внаслідок споглядання картин природи рідної провінції, контактів з людьми, народною музикою та незабутніх емоцій від сприйняття побачених у дитинстві місцевих обрядів, під час яких, як правило, хунанці виконували дуже давні пісні, що, здається, споконвіку усно передавались від одного покоління до наступного. «Отриманий багатий досвід та емоції дитинства, – стверджував композитор, – і є рушійною силою моєї творчості, немов моїм музичним щоденником, у якому я можу ностальгувати і відображати почуття любові до рідного краю» [2, с. 1].

Близькими за настроями та образністю є п'ята і шоста п'єси сюїти («Глухий» і «Старовинний похоронний обряд»). Музика обох п'єс сповнена серйозності, похмурого настрою та таємничості. Тан Дуна від дитинства дуже приваблювали пам'ятки національної культури свого регіону та давні обряди, традиції яких мешканці його селища ревно зберігали віддавна. Особливо серед них його цікавила магія таємничості похоронних обрядів. Композитор відразу захопився силою емоційною впливу їх музичного супроводу – серйозного, похмурого, неначе сповненого вікових тайн. Атрибуції засвоєння музичних традицій давніх похоронних обрядів можемо спостерігати в обох згаданих п'єсах циклу. Це виявляється не лише в наслідуванні елементів плачів, але, насамперед, у відтворенні емоційного стану знаходження людей, що втратили близьку людину, немов у безкрайї пустелі. Саме ці емоції запам'ятались і залишились від дитинства назавжди. Музика обох п'єс відтворює стан холоду самотності, змальовує картини нескінченної порожньої і тихої пустелі та немов вкритого завісою таємничості безкрайого неба. Подібно до розповіді, музика цих п'єс поступово розкриває історію про пустелю, у якій може опинитись людина після певних раптових перемін у її долі.

Як мальовничий елемент музичної мови, для п'єси «Глухий» композитор обирає використання незаповнених усіма складовими

звуками акордів, що дуже тривало звучать і зависають у просторах Всесвіту, немов перипетії долі. Акорди утворюються як результат почергового взяття їх звуків, розміщених у найширшому діапазоні клавіатури і звучать максимально довго. Це й повинно утворювати емоційний ефект враження картини пустоти нескінченної пустелі під неосяжністю безкрайого неба. Виконуючи п'єсу, слід безперервно слухати і контролювати звучання кожного звуку акорду, щоб тривало чути повну гармонічну вертикаль.

У п'єсі «Старовинний похоронний обряд» теж відтворено ритуальні атрибути відповідного обряду: народні плачі; повільна хода селян; вкладання свічки в ноги померлого для того, щоб він не заблукав у дорозі до неба; сам процес погребіння; оплакування; спів радісних пісень про відхід у кращий світ і спілкування зі світом майбутнього; радісний запуск ліхтарів для освітлення душам шляху до небес. Давні звичаї під час цього ритуалу у провінції Сичуань, як і сама похоронна процесія, у людей із Заходу може викликати здивування. В кінці ритуалу співається багато радісних пісень, мелодія яких будується звуками мажорної пентатоніки. Після виконання надто емоційних плачів ці пісні сприймаються як надзвичайно радісні й веселі, а співаються вони з особливим почуттям радості тому, що в них йдеться про продовження добрих справ померлого в іншому світі.

Ще у дитинстві Тан Дун захоплювався спостереженням давніх поховань і вірно підмітив, що погребальний ритуал має певну власну архітектоніку, тобто – принцип побудови обряду, у якому спостерігається інтегральний взаємозв'язок його основних складників. Створюючи сюїту «Спогади про вісім акварельних картин» рідної місцевості, композитор не міг не включити картину улюбленого обряду поховання. Основою п'єси стали дві мелодії в душі давніх традиційних погребальних пісень «чу сянь» (*chu xiang*), що віддавна виконувались в ході обряду. Також п'єса є єдиною в циклі, де, серед іншого, використовується поліфонічне проведення тем обох використаних пісень. Завдяки картинності відтворення вищевказаних складових ритуального обряду, п'єса набула ознак маленької сюїти, немов утворивши «сюїту в сюїті».

Сьома п'єса – «Хмара» за образністю яскраво контрастує з попереднім матеріалом. Композитор використав у ній мелодію дитячої ігрової пісні, в змісті якої йдеться про двох хлопчиків, що лежачи ясним весняним днем у траві, спостерігають за хмарами в

небі і вигадують з них образи. Увесь тематичний матеріал п'єси звучить у найвищих сегментах теситури фортепіано, а супровід відтворює легкий потік звуків, що надає музиці відчуття чистоти і ефірної легкості. М'якість та плавність мелодичної лінії сприяє появі відчуття тихого перетворення непередбачуваних форм хмари. Для створення цієї маленької сценки найважливішим у роботі для композитора стало відтворення відчуття плинності хмар, тому першочерговим завданням видається уникнення шаблонності ритмічного малюнку в супроводі. Тан Дун вирішив це дуже лаконічним і простим способом. При створенні простої двочастинної форми він використав дві різні ритмічні формули: для речення «А» – мелодично розкладені гармонічні послідовності при виконанні *legato*, для речення «В» – м'який потік шістнадцятих. У кінці другого речення ці дві ритмічні формули, накладаючись одна на одну, об'єднуються.

Заключна восьма п'єса сюїти – «Щастя» – це немов остання зупинка мандрівкою рідними місцями, пункт призначення у щасливий світ минулого. П'єса являє собою роздуми композитора про рідне містечко, про щасливий період дитинства та юності, про друзів та про сум через те, що довелось назавжди покинути рідні місця. «Щастя» тому – що у рідному містечку він почував себе щасливим, безпечним і гордим за свою маленьку Батьківщину. У п'єсі знову спостерігаємо поєднання елементів національної китайської музики (м'яка двохдольна ритміка, використання пентатонічного ладу для мелодії теми крайніх розділів простої тричастинної форми) та західних методів композиції – поліфонічного розвитку теми у середньому розділі «В» та творення супроводу за посередництвом почергового багаторазового звучання інтервалів секунди і кварта. Тан Дун висловлювався про процес творення гармонії за посередництвом інтервалів, яких не можна розкласти на терції, двоколірним.

У професійній композиторській практиці Китаю сюїта Тан Дуна з її незвичною концепцією відтворення за допомогою музичних звуків відчуття малярських фарб та яскравих акварельних сюжетів виходить далеко за межі усіх норм творчості, регламентованих національними традиціями. Музичні композиції Тан Дуна сприймали як творчість сміливого новатора і в 1978 р. (коли сюїта була створена і вперше представлена найширшій аудиторії), і на сучасному етапі, коли китайська професійна творчість вже достатньо інтегрувалась у

світову музику.

Фортепіанний цикл «Спогади про вісім акварельних картин» є сюїтою, у якій органічно поєдналися традиційні національні і сучасні західні методи композиції. Цитування елементів народних пісень, плачів та інструментальних композицій втілено у 1 – 5-й п'єсах, у 4, 6, 7 та 8 п'єсах поєднано китайські та західні композиційні методи. Музика циклу відображає почуття глибокої туги за Батьківщиною і радості від можливих зустрічей. Оригінальність втілених у сюїті ідей, багатий національний матеріал та способи його поєднання з західними творчими методами визначили виняткову унікальність твору і забезпечили йому всесвітнього визнання.

Висновки. На прикладі фортепіанної сюїти «Спогади про вісім акварельних картин» визначено стильові риси творчості Тан Дуна, найбільш типовими серед яких є змішування музичних традицій реди-мейдів, мультимедійності та театральності-ритуальності образності. Вияснено сутність «органічної музики» та походження нетипових джерел звуку, що виявилось у використанні природних матеріалів.

Прагнення до експериментування та інновацій проявилось у наслідуванні звуків природи («музика води», «паперова музика», «музика каміння»); у поєднанні театральності образності з тембрами оркестрових (національних та європейських) музичних інструментів; у захопленні колористикою (наприклад, створення звукових ефектів відлуння шляхом додавання декоративних звуків та несподіваної пролонгації окремих звуків теми); у поєднанні традиційного національного та західного авангардного: використання прийомів розширення тональності («іонізації ладу»), індивідуальний підхід до використання техніки пуантилізму (трактування звуків пентатонічного звукоряду як окремих барвистих крапок з метою не відмови від тематизму, а максимального використання барв його звуків у межах яскравої мелодії); відтворення відчуття акварельних кольорів гармонічних вертикалів.

Література

1. Лі Шиюань. Китайська сучасна музика: діалог Вітчизни із Заходом. Шанхай, 2004. 303 с.
2. Тан Дун. Мої перші твори. *Народна газета*. Пекін, 2004. С. 2 – 5.
3. Чень Баолян. Дослідження фортепіанних творів китайських композиторів початку ХХІ ст. // *Китайська музика*. Шаньдун: Шандунський педагогічний університет, 2007. С. 1 – 42.
4. Чжу Юаньюань. Претворение национальных истоков в Концерте

«Карта» для виолончели, видео и оркестра Тан Дуна // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. Київ, 2015. Вип. 42. С. 198-210. [Електронний ресурс]. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015.

References

1. Li, Shiuan (2004). Kytajska suchasna musica: dialog Vitchyzny iz Zachodom. Shanghai, 303 p.
2. Tan, Dung (2004). Moi pershi tvory. Narodna musica. Beijing, pp. 2-5 [in China].
3. Chen, Baolian (2007). Doslidzennya fortepiannykh tvoriv kytajskikh kompozitoriv XXI st. Kytajska musica. Shandong, pp. 1-42 [in China].
4. Chzhu, Yuanyuan (2015). Pretvorenje nacionalnykh istokov v koncerte «Karta» dla violoncheli, video i orchestra. Problemy vsaemodii mystectva, pedagogiki ta teorii i practyki osvity. Kyiv, vyp. 42, pp. 198-210. URL: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp> [in Ukraine].

Cao Shiu - Postgraduate student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: csy931689953@qq.com
ORCID 0000-0001- 8751-5979

Tan Dung «organic music» concept for the example of fortepian suite «Memories about eight watercolor paintings»

To study the concept of «organic music» Tan Dung, the following tasks were solved: the factors influencing the formation of his work; A general analysis of creativity and a suite «Memories of eight watercolor paintings» was performed; defined styles of creativity; the essence of organic music is explained and the origin of sources of non-typical sounds for musical art is systematized; The experimental and innovative approaches of composer in work on musical works are summed up. A set of methods has been used to achieve the goal and to solve the set tasks: analytical - in the study of scientific literature; axiological - that allows to reveal value orientations for the development of own stylistics; systematization - for determining the techniques of avant-garde music; musicology - for the analysis of the composer's suite in the aspect of the essence of «organic music». The example of the piano suite «Memories of the eight watercolor paintings» identified the style features of Tan Dung's creativity, the most typical of which is the mixing of musical traditions of the editors, multimedia and theatrical-ritual imagery. The essence of organic music and the origin of non-typical sources of sound, which appeared in the use of natural materials, was clarified. The desire for experimentation and innovation was manifested in the subtle feeling and imitation of the sounds of nature («music of water», «paper music», «music

stones»); in combination of theatrical imagery and timbre of orchestral (national and European) musical instruments; in capturing the color of sound effects; in a combination of traditional national and western avant-garde; in the individuality of the approach to the use of pointillism. The practical value of the study is the possibility of using its materials in further research on the problem of «organic music». Originality - in the lead in the study of this specific phenomenon.

Key words: «organic music», traditions, piano suite, experiment, innovation.

Стаття поступила до редакції 29 квітня 2019 року.

УДК 78.21

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.179.189>

Ке Лун

ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО ПІНГ У ПРОВІНЦІЇ ГУАНДУН В ТРАДИЦІЯХ ТА СУЧАСНОСТІ

Ке Лун — аспірант, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: 195226703@qq.com
ORCID 0000-0061-5403-3789

Оперне мистецтво пінг у провінції Гуандун в традиціях та сучасності

Для вивчення історичних витоків опери пінг, її відмінних від пекінської опери ознак та сучасного розвитку у Гуаньчжоу було вирішено такі завдання: вияснено традиції існування у провінції Гуандун окремих різновидів пекінської опери; досліджено витоки формування опери пінг та тенденції розвитку в ній давніх музично-театральних жанрів; з'ясовано відмінні від пекінської опери особливості музичної мови; охарактеризовано особливості вокального інтонування, оркестрового супроводу та символіки значень. Аналіз опер пінг було здійснено на підставі перегляду їх постановок у театрах Гуаньчжоу. Розробка методології дослідження ґрунтується на принципі історизму, що спрямований на розкриття комплексної сутності опери пінг у минулому та сучасності. Такий підхід дозволить проаналізувати шлях виникнення опери пінг та взаємодію з іншими жанрами музично-театральної спадщини Китаю. Для цього використано комплекс методів: аналітичний – для здійснення об'єктивного аналізу процесів театрального життя провінції Гуандун; хронологічний – для