

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Міністерство культури та інформаційної політики України

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

**Лю Ле**

УДК 782.1:781.2:78.071.1-054.72(510:73)(043)

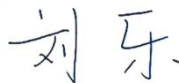
**ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ  
КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-  
ЕМІГРАНТІВ В АСПЕКТІ ВЗАЄМОДІЇ  
СХІДНИХ ТА ЗАХІДНИХ ТРАДИЦІЙ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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



Лю Ле

Науковий керівник

**Антонова Олена Григорівна**

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Київ – 2022**

## АНОТАЦІЯ

**Лю Ле. Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2022.

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю вивчення особливостей оперної творчості китайсько-американських композиторів Тан Дуна та Брайт Шена з позиції транскультурних процесів, що активно вивчаються сьогодні, спорадично проникаючи й в галузь музикознавства. Транскультурні процеси пов'язані напряму з феноменом мистецького діалогу, що констатується в рамках стрімкої глобалізаційної течії, в яку поринув світ у ХХ–ХХІ столітті. У зв'язку з цим виникає багато питань до творчості композиторів-емігрантів, які, опиняючись за кордоном, стикаються з проблемою стильової ідентифікації як окремого художнього завдання. Неабиякий інтерес представляє вивчення творчості китайсько-американських композиторів, асиміляція яких в Америці співпала з періодом загального оновлення західної музичної мови та зацікавленості східною культурою. Зокрема, Тан Дуну та Брайт Шену вдалося органічно поєднати у своїй оперній творчості жанрово-стильовий та інтонаційний потенціал західної та східної музики. Їхні опери продовжують лінію розвитку китайського традиційного мистецтва, водночас демонструючи пошук сучасних західних композиторів, інтереси яких лежать на перехресті академічної оперної та орієнтальної музичних традицій.

Численні постановки оперних творів цих композиторів в найкращих оперних театрах світового рівня та високі оцінки з боку виконавців,

критиків та слухачів унаочнюють статус оперної творчості Тан Дуна та Брайт Шена у сучасному мистецькому просторі. Високий мистецький рівень цих творів не викликає жодних сумнівів та заслуговує на детальне обговорення музикознавчою спільнотою, в контексті широкого транснаціонального мистецького дискурсу.

**Об'єктом** дослідження виступає опера у творчості китайських композиторів-емігрантів в контексті проблеми транснаціоналізації музичного мислення. **Предметом** дослідження є стилістичні особливості оперних творів Тан Дуна та Брайт Шена в аспекті проблеми транснаціонального музичного мислення композиторів.

**Мета дослідження** – визначити особливості музичної мови Тан Дуна та Брайт Шена в їх оперних творах з точки зору нової стильової ідентичності як результату транснаціонального музичного мислення композиторів.

Концепція дослідження зумовила необхідність систематизації наукових джерел та літератури ряду напрямків музикознавства та суміжних галузей знань. Це – джерела, присвячені дослідженню питання транснаціоналізації музичної творчості в контексті проблеми Схід-Захід; роботи, спрямовані на вивчення музики сучасних китайських композиторів; праці, в яких розглядаються особливості опер китайських композиторів; дослідження, присвячені творчості Тан Дуна та Брайт Шена. В рамках методології дослідження поєдналися *теоретичний, системний, історіографічний, компаративний, жанровий, композиційний та інтонаційний аналіз*. Це дозволило вивчити концептуальні особливостей проблеми діалогу культур Заходу та Сходу, розглянути оперні твори Тан Дуна та Брайт Шена в системі оперної творчості сьогодення, роз'яснити соціокультурні параметри, що на пряму вплинули на процес транснаціоналізації музичної творчості китайсько-американських композиторів, порівняти творчі методи Тан Дуна, Брайт

Шена та інших композиторів, які працюють в рамках стильової парадигми неоорієнталізму як стильового виявлення транснаціональної музичної творчості, та прояснити тематичні, фактурні і композиційні компоненти музичного матеріалу опер Тан Дуна та Брайт Шена.

У дисертації вперше в українському музикознавстві висвітлено проблематику транснаціоналізації музичної творчості як результату діалогу культур та глобалізації світового музичного простору; визначено роль Тан Дуна та Брайт Шена як провідних діячів китайсько-американської музичної культури з транснаціональним музичним мисленням; відтворено картину стильової еволюції оперної творчості Тан Дуна та Брайт Шена в бік транснаціоналізації музичного мислення; простежено рівні відповідності творчості композиторів художньо-естетичним напрямкам неоорієнталізму та композиторським технікам ХХ–ХХІ століть; виявлено особливості поєднання в операх китайсько-американських композиторів етнохарактерних елементів китайської музичної творчості з академічною музичною мовою.

У дисертації визначається, що взаємодія східної та західної музичних традицій представляє складне та водночас цікаве питання сучасного музикознавства. Історіографічний зріз проблеми показує, що західні музиканти постійно зверталися до східного мистецтва, екстраполюючи на нього західну естетику, формуючи своєрідні стильові напрямки – шинуазрі, турецький або мароканський стилі тощо. Східна тематика набула принципово інакшого звучання наприкінці ХХ століття: увага до Сходу в цей період пов'язується з трансформацією мислення композиторів, які підкреслюють культурні відмінності Сходу та Заходу через звернення до гібридної мистецької традиції.

Визначено, що процес формування культурної ідентичності східними композиторами, які емігрували в західні країни, віддзеркалює феномен транснаціоналізації їхнього музичного мислення, пов'язаного з

сучасними способами культурного відтворення. Транснаціональні поля композиторської творчості композиторів-емігрантів стають платформою для виявлення подвійної ідентичності композиторського стилю та допомагають встановити нові парадигматичні обставини музичної творчості. У зв'язку з цим у дисертації пропонується декілька відносно нових для музикознавства понять. *Транснаціоналізмом* музичної творчості називається своєрідний процес культурного відтворення, притаманний творчості композиторів-емігрантів, які сполучають у своїх композиціях стильові ознаки декількох національних музичних стилів, резидентами яких вони виступають. Транснаціоналізм музичної творчості допускає декілька способів поєднання композитором музичних характеристик двох (або більше) культурних традицій – сепарацію, екстраполяцію та інтеграцію. І саме *інтеграція* вбачається найбільш репрезентативним способом проявлення композиторської індивідуальності у нових контекстних умовах, до яких потрапляє автор. Вона, з одного боку, демонструє систему множинних зв'язків, встановлених в рамках транснаціонального поля композиторської творчості, а з іншого – конкретизує новий біфокальний стильовий профіль композитора.

Констатується, що транснаціональними рисами позначена творчість ряду китайських композиторів-емігрантів – Чжоу Венчжуна, Чень І, Брайт Шена, Тан Дуна, Хуан Руо та Чжоу Лонг. Вказується, що музичний стиль цих музикантів зазнає впливу китайської культури та водночас перебуває під тиском сучасних композиторських технік західного зразка. В рамках культури постмодерну ці композитори реконструюють тип орієнталізму, укоріненого в свідомості західного слухача, та витісняють минулі кліше взаємодії культур новим образом Сходу.

Аналіз оперної творчості Тан Дуна виявляє, що східні музичні елементи підкреслюють самоідентичність композитора-емігранта, проте неоднаково проявляються в різні періоди творчості. В ранніх операх Тан

Дуна східні елементи виявляються екзотичними та спрямованими цілковито на західного слухача. Він обирає міфічні сюжети та найбільш яскраві засоби виразності, вдаючись до найнезвичніших та найекстравагантніших прийомів (наприклад, відтворюючи шаманський обряд в «Дев'яти піснях» або використовуючи органічні інструменти в «Півонієвому павільйоні»), що влітаються в західну постмодерністську канву експериментальної музики. Водночас, встановлюється, що опери «Дев'ять пісень», «Марко Поло» та «Півонієвий павільйон» віддзеркалюють увагу композитора до китайської класичної естетики та філософських ідей, що також відбиває творчий метод постмодернізму та євроамериканського авангарду.

Зазначено, що в більш пізніх операх Тан Дун поступово досягає стильової ідентичності, базисом якої стає транснаціональна позиція. Вона заснована на поєднанні неоорієнталістського підходу та західного авангарду. Це проявилось у зверненні до історичних сюжетів та постатей, більш стриманому використанні східних концептів творчості, відмові від безпосереднього звернення до музичного фольклору, зменшенні ролі імпровізації, введенні саморобних інструментів.

На основі спостережень, отриманих в результаті аналізу оперної творчості Брайта Шена, зазначається, що у своїй оперній творчості, так само як і Тан Дун, він робить спробу стерти музичні межі між китайським та західним мистецтвом. Композитор демонструє музичний стиль, в рамках якого він вдало сполучає східну культурну сутність та обізнаність західними музичними традиціями, шукаючи спосіб органічно поєднати китайський театр з західними авангардними музичними прийомами. Це проявляється у використанні в операх народних мелодій, пентатоніки, складних ритмічних малюнків, традиційних інструментів, манер співу тощо. Констатовано, що в ранніх операх Брайта Шена взаємодія східних та західних музичних традицій носить більш поверхневий характер і лише

в опері «Мрія Червоної палати» відбувається остаточна творча ідентифікація композитора. В цій опері Брайта Шен майстерно змішує музичні ознаки пекінської опери та європейського оперного театру, формуючи нову синтетичну цілісність. Це – сполучення тембрової драматургії з особливостями тембрового смислового навантаження у китайській традиційній опері; інтерпретація тембрами західного оркестру традиційних ритмів пекінської опери (екстраполяція тембрових характеристик в рамках транснаціонального поля музичної творчості); використання пентатоніки різних типів (дорійська пентатоніка, блюзова пентатоніка) на фоні складного гармонічного спектру авангардного оперного твору.

Робиться висновок, що пролонгація національних орієнтальних традицій, засвоєння світового оперного досвіду, а також ентузіазм нового покоління китайських композиторів – як в Китаї, так і за кордоном – дозволяє говорити про їхній цікавий шлях до самоідентифікації. Зазначається, що транснаціональний статус оперних творів китайсько-американських композиторів підтверджується виконанням їх по всьому світу та відображає множинність проявів міжкультурного діалогу як провідного механізму культурного відтворення сьогодення.

Основні положення і висновки дисертації можуть стати основою для подальших науково-теоретичних розвідок, спрямованих на вивчення ролі та значення сучасних оперних творів не тільки в рамках транснаціонального музичного мислення композиторів, а й у контексті проблеми транснаціонального простору сучасної культури та у виконавському аспекті.

Результати дисертації можуть бути залучені в якості основного або додаткового матеріалу до навчальних курсів вищих навчальних музичних закладів, пов'язаних з вивченням історії оперного мистецтва, історії та практики східної музики, музичної соціології тощо.

**Ключові слова:** оперна творчість китайсько-американських композиторів, транснаціоналізм в музиці, музично-театральне мистецтво, традиція, жанр, сучасна академічна музика, діалог культур, культурна політика.

## ABSTRACT

**Liu Le. Opera creativity of Chinese emigrant composers in the aspect of interaction of Eastern and Western traditions. – Qualifying scientific work on manuscript rights.**

Dissertation for the Doctor of Philosophy degree in specialty 025 – "Musical Art" (02 – "Culture and Art"). National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2022.

The relevance of the research topic is due to the need to study the peculiarities of the opera work of the Chinese-American composers Tan Dun and Bright Sheng from the standpoint of transcultural processes, which are actively studied today, sporadically penetrating to the field of musicology. Transcultural processes are directly related to the phenomenon of artistic dialogue, which is ascertained within the framework of the rapid globalization current, into which the world plunged in the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries. Accordingly many questions arise regarding the work of emigrant composers who, being abroad, face the problem of stylistic identification as a separate artistic task. The great interest is the study of the masterpieces of Chinese-American composers, whose assimilation in America coincided with the period of general renewal of the Western musical language and interest in Eastern culture. In particular, Tan Dun and Bright Sheng managed to organically combine the genre-style and intonation potential of Western and Eastern music in their opera works. Their operas continue the line of development of traditional Chinese art, at the same



time demonstrating the search of modern Western composers whose interests lie at the intersection of academic operatic and oriental musical traditions.

Numerous operas by these composers produced in the best opera houses of the world level and received high evaluations from performers, critics and listeners. It is illustrated the status of the opera work of Tan Dun and Bright Sheng in the modern artistic space. The high artistic level of these works is beyond doubt and deserves a detailed discussion by the musicological community in the context of a broad transnational artistic discourse.

**The object** of research is opera in the creativity of Chinese emigrant composers in the context of the problem of transnationalization of musical thinking. **The subject** of the study is the stylistic features of the opera works of Tan Dun and Bright Sheng in the aspect of the problem of the composers' transnational musical thinking.

**The purpose** of the study is to determine the peculiarities of the musical language of Tan Dun and Bright Sheng in their opera works from the point of view of a new stylistic identity as a result of the composers' transnational musical thinking.

The research concept necessitated the systematization of scientific sources and literature from different areas of musicology and related fields of knowledge. These are sources devoted to researching the issue of transnationalization of musical creativity in the context of the East-West problem; works aimed at studying the music of modern Chinese composers; works that consider the features of operas by Chinese composers; studies devoted to the opuses of Tan Dun and Bright Sheng. The research methodology combined theoretical, systematic, historiographical, comparative, genre, compositional and intonation analysis. This made it possible to study the conceptual features of the problem of the dialogue between the cultures of the West and the East, to consider the opera works of Tan Dun and Bright Sheng in the system of opera creativity today, to clarify the socio-cultural parameters that

directly influenced the process of transnationalization of the musical creativity of Chinese-American composers, to compare the creative methods of Tan Dun, Bright Sheng and other composers who work within the stylistic paradigm of neo-orientalism as a stylistic manifestation of transnational musical creativity, and to clarify the thematic, textural and compositional components of the musical material of Tan Dun and Bright Sheng's operas.

In the dissertation, first time in Ukrainian musicology it was highlighted, the problem of transnationalization of musical creativity as a result of the dialogue of cultures and the globalization of the world musical space; it was defined the role of Tan Dun and Bright Sheng as leading figures of Chinese-American musical culture with a transnational musical mindset; it was reproduced the picture of the stylistic evolution of Tan Dun and Bright Sheng's opera works towards the transnationalization of musical thinking; it was traced the level of conformity of composers' work to the artistic and aesthetic trends of neo-orientalism and compositional techniques of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries; were revealed features of the combination of ethno-characteristic elements of Chinese musical creativity with academic musical language in the operas of Chinese-American composers.

The dissertation determines that the interaction of Eastern and Western musical traditions represents a complex and at the same time interesting question of modern musicology. The historiographical face of the problem shows that Western musicians constantly turned to Eastern art, extrapolating Western aesthetics to it, forming unique stylistic trends – «chinoiserie», Turkish or Moroccan styles, etc. Eastern themes have acquired a principio in a different tone at the end of the 20<sup>th</sup> century: the attention to the East in this period is connected with the transformation of the thinking of composers who emphasize the cultural differences of the East and the West through an appeal to a hybrid artistic tradition.

It has been determined that the process of cultural identity formation by Eastern composers who emigrated to Western countries reflects the phenomenon of transnationalization of their musical thinking connected with modern methods of cultural reproduction. The transnational fields of compositional creativity of emigrant composers become a platform for revealing the double identity of compositional style and help to establish new paradigmatic circumstances of musical creativity. In this regard, the dissertation proposes several relatively new concepts for musicology. *Transnationalism* of musical creativity is a peculiar process of cultural reproduction inherent in the work of emigrant composers who combine in their compositions stylistic features of several national musical styles, of which they are residents. Transnationalism of musical creativity allows several ways for the composer to combine the musical characteristics of two (or more) cultural traditions – *separation*, *extrapolation* and *integration*. And it is integration that is seen as the most representative way of manifesting the composer's individuality in the new contextual conditions that the author finds himself in. On the one hand, it demonstrates the system of multiple connections established within the framework of the transnational field of composer creativity, and on the other hand, it specifies a new bifocal stylistic profile of the composer.

It is noted that the work of a number of Chinese emigrant composers (such as Zhou Wenzhong, Chen Yi, Zhōu Lóng, Zhao Xiaosheng, Huang Ruo, Du Yun) is marked by transnational features. It is indicated that the musical style of these musicians is influenced by Chinese culture and at the same time is under the pressure of modern Western compositional techniques. Within the framework of postmodern culture, these composers reconstruct the type of orientalism rooted in the consciousness of the Western listener, and replace past clichés of the interaction of cultures with a new image of the East.

The analysis of Tan Dun's operas reveals that eastern musical elements emphasize the self-identity of the emigrant composer, but they manifest

themselves differently in different periods of creativity. In Tan Dun's early operas, the oriental elements are exotic and aimed entirely at the western listener. He chooses mythical subjects and the most vivid means of expression, resorting to the most unusual and extravagant methods (for example, recreating a shamanic ritual in "Nine Songs" or using organic instruments in "Peony Pavilion"), which are woven into the Western postmodern canvas of experimental music. At the same time, it is established that the operas "Nine Songs", "Marco Polo" and "Peony Pavilion" reflect the composer's attention to Chinese classical aesthetics and philosophical ideas, which also reflects the creative method of postmodernism and Euro-American avant-garde.

It is noted that in later operas Tan Dun gradually achieves a stylistic identity, the basis of which is a transnational position. It is based on a combination of the neo-orientalism approach and the Western avant-garde. This was manifested in the appeal to historical subjects and figures, the more restrained use of Eastern concepts of creativity, the refusal of direct appeal to musical folklore, the reduction of the role of improvisation, the introduction of self-made instruments.

Based on the observations obtained from the analysis of Bright Sheng's operas, it is noted that in there, just like Tan Dun, he makes an attempt to erase the musical boundaries between Chinese and Western art. The composer demonstrates a musical style in which he successfully combines Eastern cultural essence and awareness of Western musical traditions, looking for a way to organically combine Chinese theater with Western avant-garde musical techniques. This is manifested in the use of folk melodies, pentatonics, complex rhythmic patterns, traditional instruments, singing manners, etc. in operas. It has been established that in Bright Sheng's early operas, the interaction of Eastern and Western musical traditions is more superficial. And only in the opera "The Dream of the Red Chamber" the final creative identification of the composer took place. In this opera, Bright Shen skillfully mixes musical features of

Peking opera and European opera theater, forming a new synthetic integrity. This is a combination of timbre dramaturgy with the peculiarities of timbre semantic load in Chinese traditional opera; interpretation of the traditional rhythms of Peking opera with the timbres of a Western orchestra (extrapolation of timbre characteristics within the framework of the transnational field of musical creativity); the use of pentatonics of various types (Dorian pentatonic, blues pentatonic) against the background of the complex harmonic spectrum of an avant-garde opera work.

It is concluded that the prolongation of national oriental traditions, the assimilation of world opera experience, as well as the enthusiasm of the new generation of Chinese composers – both in China and abroad – allows us to talk about their interesting path to self-identification. It is noted that the transnational status of opera works by Chinese-American composers is confirmed by their performance all over the world and reflects the multiplicity of manifestations of intercultural dialogue as the leading mechanism of cultural reproduction today.

The main provisions and conclusions of the dissertation can become the basis for further scientific and theoretical explorations aimed at studying the role and meaning of modern opera works not only within the framework of the transnational musical thinking of composers, but also in the context of the problem of the transnational space of modern culture and in the performing aspect.

The results of the dissertation can be included as the main or additional material in educational courses of higher educational musical institutions related to the study of the history of opera art, the history and practice of oriental music, musical sociology, etc.

**Key words:** operas of Chinese-American composers, transnationalism in music, music and theater art, tradition, genre, modern academic music, dialogue of cultures, cultural policy.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України:

1. Лю Ле. Постмодерністська рецепція ідеї двосвіття в опері Тан Дуна «Марко Поло». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. № 127. С. 124–136.
2. Лю Ле. Китайські композитори на заході: на шляху до нової стильової ідентичності (на прикладі опери «Мрія Червоної палати» Брайт Шена). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського імені П. І. Чайковського*. 2021. № 3–4 (52–53). С. 66–79.
3. Лю Ле. Опера «Пісня Меджнуна» Брайта Шена як відображення проблеми діалогу культур у творчості китайсько-американського композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2022. Вип.48. Т. 1. С. 125–131.

Публікації у закордонних фахових виданнях:

1. Лю Ле. Опера «Первый Император» Тан Дуна в контексте взаимодействия западных и восточных музыкальных традиций. *European Journal of Arts. Vein : PRIEMIER Publishing*, 2021. №1. С. 85–90.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>17</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ КИТАЙСЬКИХ МУЗИКАНТІВ В ЕМІГРАЦІЇ: НА ШЛЯХУ ДО ЗАВОЮВАННЯ НОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....</b>	<b>28</b>
1.1. Східні культурні традиції в західному світі: історіографічний аспект .....	28
1.2. «Транснаціональні поля» музичної творчості: до проблеми культурного діалогу в контексті питання творчої міграції.....	48
1.3. Китайські композитори в США та Європі: досвід творчості .....	72
Висновки до розділу 1 .....	93
<b>РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІСТЬ ТАН ДУНА В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ІНТЕГРАЦІЇ СХІДНИХ ТА ЗАХІДНИХ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ ...</b>	<b>96</b>
2.1. Універсалізм музичної творчості Тан Дуна: жанрові пріоритети та стильові уподобання.....	96
2.2. Феномен неоорієнталізму в оперній творчості Тана Дуна як виявлення транснаціонального мислення	101
2.3. Ранні опери Тан Дуна: в пошуку творчої ідентичності.....	111
2.3.1. <i>Постмодерністська естетика у поєднанні з традиційними         китайськими тембрами в «Дев'яти піснях».</i> ....	111
2.3.2. <i>Постмодерністична рецепція ідеї двосвіття в опері Тан Дуна         «Марко Поло»</i> .....	119
2.3.3. <i>Алеаторичні прийоми в опері «Півонієвий павільйон»:         транснаціональне заломлення принципів опери кунцюй</i> .....	126
2.4. Опери Тан Дуна 2000-х років: удосконалення взаємодії західної та східної музики.....	137

2.4.1. Опера «Чай – дзеркало душі» як узагальнення образу Сходу ...	137
2.4.2. Містичний світ «Першого імператора»: множинність паралелей в контексті транснаціонального дискурсу.....	148
Висновки до розділу 2.....	155
<b>РОЗДІЛ 3. ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ БРАЙТ ШЕНА НА ПЕРЕТИНІ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ СХОДУ ТА ЗАХОДУ: МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ.....</b>	<b>158</b>
3.1. Риси стилю Брайт Шена як відображення діалогу культур.....	158
3.2. Оперы Брайт Шена 1990–2000-х років: становлення оперного стилю композитора .....	161
3.3 Опера «Мрія Червоної палати» в контексті проблеми стильового синтезу всередині транснаціонального поля композиторської творчості .....	178
Висновки до розділу 3.....	187
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>189</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>195</b>
<b>ДОДАТОК А.....</b>	<b>217</b>
<b>ДОДАТОК Б.....</b>	<b>219</b>



## ВСТУП

**Актуальність теми.** Питання національної ідентифікації музичної творчості китайських композиторів, які опинилися за кордоном, безпосередньо пов'язане з проблемою культурної глобалізації та міжкультурних контактів, націлених на *таку* взаємодію різних культур, в результаті якої кожна з них не тільки «пізнає» іншу, але і усвідомлює себе. Цей процес може бути спрямований як на зближення, так і на відокремлення або навіть на віддалення суб'єктів взаємодії. Отже, говорячи про китайських композиторів, які емігрували до західних країн, ми порушуємо питання творчої міграції та більш широкої проблеми – транскультурних процесів, які останнім часом знаходяться в зоні уваги дослідників. Так, феномен творчої міграції та міжкультурної взаємодії частково розглядається в монографії О. Дубінець «Моцарт Вітчизни не обирає» [15], в якій дослідниця торкається музики сучасного російського зарубіжжя; а також в роботах Н. Авдюшевої [1], Ван Піна [7] та інших.

Міграція як один з можливих рушіїв процесу міжкультурних взаємодій пов'язується з проблемою сполучення в творчій спадщині митців декількох культурних векторів. Композитори, з одного боку, тим чи іншим чином взаємодіють з новими для них музичними звичаями та традиціями, з іншого – транслюють інформацію культури країни, резидентом якої вони є. О. Дубінець вказує, що, «опинившись за межами своєї батьківщини, композитори змушені вчитися одночасно обживати локальний та глобальний простір, у той час як альянси, засновані на території, релігії та соціальному устрої, стають слабкішими. Культурні антрепренери залучаються до оскаржування існуючих соціальних принципів: для того, щоб домогтися успіху, вони створюють дискурси, в яких об'єднуються елементи приналежності до великого світу з суто індивідуалізованим підходом» [15, с. 12]. У такому випадку, за словами

дослідниці, включаються наступні якості сучасності: «інклюзивність – ексклюзивність», «спільність – інакшість», «толерантність – нетерпимість». У той же час концепція «національне – державне – діаспора ... застаріває і перестає бути загальноприйнятою в міру того, як люди вчаться прислухатися до різних точок зору, які можуть значно відрізнятись від їхніх власних» [15, с. 12]. Це призводить, за словами О. Дубінець, до того, що у творчих особистостей на перетині різних екзистенційних та естетичних переживань виникає так зване «мерехтливе» (або «переміжне») самовідчуття реальності, пов'язане з «транснаціональними соціальними полями».

Питання творчої міграції також взаємодіє з інфраструктурними факторами, зокрема з можливістю виконання творів, друком нот тощо. Таким чином, на думку дослідниці, композитори-емігранти потрапляють в саму середину заплутаної мережі, «обумовленої державними правилами, домінантними контекстами епохи і відносинами з іншими колегами як всередині, так і поза соціальних і державних кордонів. Вимушені заново формувати власну ідентичність на перетині старого і нового досвіду в різних частинах світу, деякі з них поступово стають більш впевненими в собі, конструюючи безпрецедентні життєві траєкторії, пестуючи свою індивідуальність і несхожість» [15, с. 14].

Для композиторів, які опинилися за кордоном, проблема набуття нової ідентичності після еміграції стає свого роду художнім завданням. Одні автори заперечують свій попередній досвід та зливаються з середовищем, інші – не змінюють свій творчий стиль, продовжують писати музику, збагачуючи її національним колоритом. У випадку з *китайськими* композиторами, які опинилися в Америці, склалася цікава ситуація, пов'язана із оновленням західної музичної мови на гребні хвилі зацікавленості східною культурою.

Взагалі, ідея використання не-західних композиційних ресурсів у творах XX–XXI століть виявляється не новою. Ця тенденція, започаткована в Європі, поступово перемістилася до Америки в середині XX століття. Велика кількість американських композиторів-авангардистів почали втілювати у творчості східні філософські концепції або звертатися до окремих східних інтонацій. Таким чином, ці композитори кинули свого роду виклик американській музичній спільноті та заснували новий «тренд» музичної творчості.

З середини 80-х років XX століття в Америку потрапив ряд композиторів з Китаю, які отримали стипендію для навчання в Колумбійському університеті. Серед них опинилися Тан Дун, Брайт Шен, Чень І, Чжоу Лонг та інші. Більшість з них вже були сформованими творчими особистостями з власним стилем, адже вони отримали консерваторську освіту в Китаї перед тим, як емігрувати до США. Ці композитори органічно інтегрували у своїй творчості національні східні інтонації та величезний досвід класичної (у широкому сенсі) музики. Процес адаптації американської та світової музичної спільноти (адже не автори пристосовувалися до нових умов, а скоріше навпаки – слухачі) до незвичної музичної мови цих композиторів відбувався поступово. Проте на сьогоднішній день можна стверджувати, що творчість ряду китайських композиторів, своєчасно була високо оцінена музикантами та слухачами: твори цих митців регулярно входять до програм концертів найкращих оркестрів та оперних театрів по всьому світі.

В цьому аспекті надзвичайний інтерес представляє оперна творчість двох китайсько-американських композиторів-постмодерністів – Тан Дуна та Брайт Шена. Їхні опери, з одного боку, продовжують лінію розвитку китайського мистецтва, з іншого – демонструють пошук сучасних композиторів, інтереси яких знаходяться на перехресті національної орієнтальної та академічної оперної музичних традицій.

Сучасні опери китайських композиторів для вітчизняного слухача майже завжди були і, на жаль, залишаються *terra incognita*. Головною причиною цього вбачається віддаленість культурного простору Заходу та Сходу, наслідком чого стає підсвідоме дистанціювання реципієнтів від контенту «інакшості», транслуючого ідеї «чужого світу». Тим не менш, стрімкий процес глобалізації, що охопив світ наприкінці минулого століття та продовжується дотепер, визначив зняття будь-яких кордонів, особливо в рамках музичного мистецтва та спричинив появу транскультурних проєктів, які об'єднують традиції світів західної та східної музики. Надзвичайно цікавими виявляються творчі експерименти композиторів в рамках театральних жанрів, масштаби якого дозволяють у всій повноті представити діалог між культурами різних частин світу.

Процес засвоєння китайськими композиторами жанрових моделей, засобів виразності, композиційних схем та інших компонентів європейської музики розпочався приблизно сто років тому. В зоні творчої асиміляції опиняється також й оперний жанр, який, поєднуючись в музиці китайських авторів з набутками традиційної китайської опери, кардинально трансформується. В результаті формується новий жанровий образ академічної опери західного зразка, що синтезує європейські традиції оперної форми та різноманітні прояви національного історико-культурного менталітету.

З огляду на стилістику музичної мови оперна музика Тан Дуна і Брайт Шена становить беззаперечний науковий інтерес та заслуговує на ґрунтовне та всебічне вивчення.

**Ступінь вивченості теми.** Кількість робіт, присвячених китайському оперному мистецтву, за останнє десятиліття стрімко зростає, і особливо гострими у дисертаційних дослідженнях та наукових статтях виявляються питання зв'язку опер китайських митців з традиціями не-азіатського мистецтва. Так, в дисертації Чжан Лічжень «Сучасна

китайська опера (історія та перспективи розвитку)» [66] розглядаються проблеми розвитку оперного жанру на тлі питання про діалог культур між Сходом та Заходом, в якому опера виступає в ролі провідника нових традицій. Автор докладно вивчає регіональні форми китайської опери, типи сценічних персонажів, театральну символіку, а також не обходить стороною питання про взаємодію китайської та європейської музики в області саме оперного жанру.

В дисертації Хоу Дзянь «Художній світ китайської народної опери: діалог культур» [52] увага зосереджена на питанні самобутності китайської національної опери, яка представлена дослідником певною етнокультурною просторово-часовою парадигмою, художній світ якої приваблює «неосяжною багатоманітністю і знаковістю та є благодатним полем для уважного вивчення форм діалогічності» [52, с. 4], особливо в рамках контактів східно-азіатської та західноєвропейської музичних культур.

В ряді інших наукових розвідок уточнюються окремі аспекти розвитку жанру у творчості китайських композиторів. Так, у статті «Китайська сучасна опера в контексті впливу європейських традицій» Лянь Лю [36] вказується на синтез особливостей китайської сучасної опери з європейськими оперними формами. Дослідник наголошує на експериментальності та гнучкості творчого пошуку китайських композиторів, використанні сучасних стилів та жанрів на базі традиційних сюжетів та форм.

Оперній творчості сучасних китайських композиторів присвячена дисертація Чень Ін «Китайська опера XX – початку XXI століття: до проблеми засвоєння європейського досвіду» [58]. В роботі оперне мистецтво Китаю представляється у фокусі адаптації іншопольтурних традицій, виявляються географічні центри взаємодії музичних культур

Сходу та Заходу, розглядаються особливості деяких опер та порушується питання стану китайської опери на початку нового тисячоліття.

Опери Тан Дуна та Брайт Шена також неодноразово ставали предметом дослідження в роботах переважно західноєвропейських музикознавців, що засвідчує їхню дослідницьку перспективність. Назвемо дисертаційні роботи С. Лі «Особливості опери Тана Дуна “Марко Поло”» (2002 рік)<sup>147</sup> [131], Н. Чжана «Нео-орієнталізм в операх Тана Дуна» (2015 рік) [43]. Тим не менш, вітчизняної наукової праці, в якій би докладно вивчалися особливості яскравих оперних творів Тана Дуна, що наразі потребують детального осмислення зважаючи на їх репертуарність та безперечну художню цінність, особливо в аспекті питання масштабного культурного діалогу між Заходом та Сходом в рамках феномену транснаціонального музичного мислення, поки не існує.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами.** Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського згідно з темою № 9 «Світова музична культура: сучасний стан та проблеми розвитку» перспективно-тематичного плану науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського на 2021–2025 рр. Тему затверджено Вченою радою академії (протокол № 4 від 29.11.2021 р.).

**Мета дослідження** – визначити особливості музичної мови Тан Дуна та Брайт Шена в їх оперних творах з точки зору нової стильової ідентичності як результату транснаціонального музичного мислення композиторів.

**Завдання** дослідження обумовлені реалізацією поставленої мети:

- охарактеризувати місце східних культурних традицій в західному світі в історіографічному ракурсі;

- окреслити поняття «транснаціональних соціальних полів» музичної творчості в контексті питання творчої міграції;
- виявити особливості творчості східних композиторів ХХ–ХХІ століття в США та Європі;
- розглянути оперну творчість Тан Дуна в аспекті транснаціональної стильової ідентичності;
- визначити особливості опер Брайта Шена в контексті проблеми стильового синтезу як прояву транснаціонального музичного мислення композитора.

**Об'єктом дослідження** виступає музично-театральна творчість китайських композиторів-емігрантів в контексті проблеми транснаціональної музичної творчості.

**Предметом дослідження** є стилістичні особливості оперних творів Тан Дуна та Брайта Шена в аспекті феномену транснаціонального музичного мислення композиторів.

**Аналітичний матеріал дослідження** складають опери «Дев'ять пісень» (ритуальна опера, 1989 рік), «Марко Поло» (1996 рік), «Півонієвий павільйон» (1998 рік), «Чай – дзеркало душі» (2002 рік), «Перший імператор» (2006 рік) Тан Дуна та опери «Пісня Меджнун» (1992 рік), «Мадам Мао» (2003 рік) та «Мрія Червоної палати» (2016 рік) Брайта Шена.

**Теоретична база** дослідження сформувалася на основі праць вітчизняних і зарубіжних дослідників, серед яких:

*- джерела, присвячені дослідженню питання транснаціоналізації музичної творчості в контексті проблеми Схід-Захід – Ю. Азарова [2], Е. Аскона [76], С. Вертовек [195-197], В. Дубровіна [16], М. Кагана та О. Хілтухіна [19], Н. Ківан [124], Т. Лівінгстон [137], Л. Лю [134], Б. Міттлер [143–144], А. Онг [151], Т. Тихонова [42], А. Тойнбі [43],*

К. Утц [193–194], Н. Фонер [100], Е. Хунга [116], П. Чанг [88], К. Шелемей [122], С. Янг [203];

– *роботи, спрямовані на вивчення музики сучасних китайських композиторів* (Лю І [29], Ці Мінвей [56], Чжу Юаньань [67], Е Хун [96], У Хуньюань [47], П. Чанг [154]);

– *праці, в яких розглядаються особливості опер китайських композиторів* (Чжан Лічжень [66], Хоу Дзянь [53], Лянь Лю [36], Чень Ін [58], Лянь Юнь [37], Д. Петер [93], Чжан Юй [65] та інших);

– *дослідження, присвячені творчості Тан Дуна* (С. Лі [131], Н. Чжан [147], Лю Біцян [28], В. Холопова [51], Е. Шеппард [173], М.Добкін та К.Сміт [142]) *та Брайт Шена* (П.Чанг [88], Тон Чен Блэкбьорн [189], П. Рух [158]).

**Методи дослідження.** Дисертація базується на взаємодії ряду методів, що обумовлено комплексним підходом до вирішення проблеми. *Теоретичний метод* дослідження дозволив вивчити концептуальні особливості проблеми діалогу культур Заходу та Сходу. *Системний підхід* дозволив розглянути оперні твори Тан Дуна та Брайт Шена в системі оперної творчості сьогодення. *Історіографічний метод* використано для роз'яснення соціокультурних параметрів, що напряду вплинули на процес транснаціоналізації музичної творчості китайсько-американських композиторів. *Компаративний метод* використано для порівняння творчих методів Тан Дуна, Брайт Шена та інших композиторів, які працюють в рамках стильової парадигми неоорієнталізму як стильового виявлення транснаціональної музичної творчості. Нарешті, методи, *жанрового, композиційного та інтонаційного аналізу* використано для прояснення тематичних, фактурних і композиційних компонентів опер Тан Дуна та Брайт Шена.

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



- висвітлено проблематику транснаціоналізації музичної творчості як результату діалогу культур та глобалізації світового музичного простору;
- визначено роль Тан Дуна та Брайт Шена як провідних діячів китайсько-американської музичної культури з транснаціональним музичним мисленням;
- відтворено картину стильової еволюції оперної творчості Тан Дуна та Брайт Шена в бік транснаціоналізації музичного мислення;
- простежено рівні відповідності творчості композиторів з художньо-естетичними напрямком неоорієнталізму та композиторськими техніками ХХ–ХХІ ст.;
- виявлено особливості поєднання в операх китайсько-американських композиторів етнохарактерних елементів китайської музичної творчості з академічною музичною мовою.

**Теоретичне значення** дослідження полягає у можливості подальшого наукового вивчення оперної музики західних композиторів – представників різних етнолокальних культур – в контексті проблеми транснаціоналізації музичної творчості, що виявляє специфічність діалогу національних та універсальних парадигм в рамках світової музичної культури.

**Практичне значення** дослідження. Основні положення та висновки дисертації можуть бути використані у навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Історія музики країн Сходу» та інших у музичних вищих закладах освіти України і Китаю. Робота здатна підсилити науковий інтерес до оперної творчості сучасних композиторів, спонукати до подальшого осмислення теоретичних та практичних проблем, пов'язаних з цим феноменом.

**Апробація результатів дослідження.** Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, а також на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях:

- XVI Міжнародна науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір» (Рівне, 17–18 листопада 2020 року); тема доповіді *«Музика китайських композиторів в Україні: вивчення та художні інтерпретації»*;

- заочна Міжнародна научна конференція «Музыкальные эпохи и стили в зеркале современных художественных процессов» (Мінськ, 26 листопада 2020 року); тема доповіді *«Творчество Тан Дуна как кросс-культурное пространство»*;

- Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 4–6 березня 2021 року), тема доповіді *«Риси епічної драматургії в опері Тан Дуна “Перший імператор”»*;

- XVII Міжнародна науково-практична конференція «Стратегія розвитку світової та української культури: сучасні акценти та перспективи» (Рівне, 18–19 листопада 2021 року); тема доповіді *«Опера Брайт Шена «Мрія Червоної палатки»: пошуки нової стильової ідентичності»*.

**Публікації.** Результати дослідження висвітлені 4-х наукових публікаціях, серед них 3 статті – у фахових наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України та 1 – у зарубіжному фаховому виданні.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, переліку використаних джерел, що містить 209 позицій (з них

137 – іноземними мовами), і додатків. Обсяг основного тексту – 183 сторінки, загальний обсяг – 220 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ТВОРЧИСТЬ КИТАЙСЬКИХ МУЗИКАНТІВ В ЕМІГРАЦІЇ: НА ШЛЯХУ ДО ЗАВОЮВАННЯ НОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

#### 1.1. Східні культурні традиції в західному світі: історіографічний аспект

Музичний світ мистецтва ХХ – початку ХХІ століття представляє собою активний творчий симбіоз, який забезпечує співіснування, розвиток та еволюцію різних музичних традицій. В рамках цього процесу надзвичайно продуктивною можна вважати взаємодію умовно західних та східних музичних ознак, що сплітаються у творчості композиторів-емігрантів, які опиняються на шляху до завоювання нової стильової ідентичності. Безсумнівно, багатовікові традиції європейської «класичної» академічної музичної практики виявляються для таких композиторів певним фундаментом, базою, на якій вони мають змогу втілювати сміливі творчі експерименти.

Активний розвиток музичної культури Китаю на початку ХХ століття був простимульований у певному сенсі європейською культурою. Саме в цей час було закладено основи сучасного музичного професіоналізму як у Китаї, так і загалом у східних країнах.

Водночас «відкриття» музичної культури Сходу вплинуло на розвиток європейського мистецтва, яке отримало завдяки цьому нове прогресивне відгалуження. Дійсно, в західній культурі на початку минулого століття актуалізувалися творчі процеси, що дозволили по-новому усвідомити вже усталені протягом століть музичні явища. В результаті у сформованій впродовж ряду століть стилістиці європейської музичної мови значно посилювалися відцентрові сили, які

сприяли вкоріненню традицій не-європейської музики та спричинили збагачення й подальший розвиток західного музичного мистецтва.

Завдяки згаданим процесам жанрові та стильові горизонти європейської музичної культури початку ХХ століття були розсунуті. Її внутрішні стилістичні процеси були пов'язані з *постромантичними* тенденціями, які можна вважати домінуючими на той час. З іншого боку, загальний вигляд західного мистецтва був зумовлений *модерністичними* течіями, які визначили не тільки фундаментальні якості європейської музичної практики, а й вплинули на розвиток позаєвропейських культур.

Завдяки цьому принципово важливі, фундаментальні ознаки європейського музичного мистецтва на початку ХХ століття зазнали суттєвих змін. Мова йде про параметри музичної мови, що формувалися протягом цілого ряду століть та згодом набули універсалізму – функціональну ладогармонічну систему з підпорядкованою їй мелодичною горизонталлю, інструментальні та фактурні принципи, закономірності композиції та форми тощо.

Інтенсивні пошуки західними митцями нового знання вчені справедливо пов'язують із глобальними змінами картини світу ХХ століття, позначеною стресовими ситуаціями та конфліктами. Прагнення західної людини до цілісності світосприйняття, яке є наслідком певного переважання в європейській культурі раціонального, дискретного, доповнюється та розширюється за рахунок підвищеного інтересу до східної культури, що базується на інтуїтивному пізнанні світу.

Сьогодні в сфері гуманітарного знання відчувається поступовий перехід від *протиставлення* східної та західної культур до усвідомлення їхньої *єдності*, розуміння взаємододатковості світової культури як гаранта її життєздатності. Тим не менш, діалог між Сходом і Заходом вбачається далеким від досконалості, повним проблем, що виникають через

відмінності типів культур, усвідомлення цілісності яких неможливе без розуміння специфіки кожного з компонентів світу.

Звернемося до історіографії проблеми взаємодії східної та західної культур. Зацікавленість європейців Китаєм вперше фіксується у XVII столітті, коли в Європі набула популярності мода на китайське. Значний попит мали предмети прикладного мистецтва, привезені з Китаю до Європи, серед яких були порцелянові вази, «лаковані» вироби, меблі, шпалери, розписані в китайському стилі. Водночас європейські майстри, намагаючись поліпшити власні вироби, копіювали східні моделі. Захоплення китайським стилем отримало назву «**шинуазрі**» (від фр. *chinoiserie*), що дослівно перекладається як «китайщина». Прояв цього стилю вбачається перш за все у декоруванні та архітектурних рішеннях.

Вплив китайського мистецтва позначився навіть на стилі рококо, що сформувався також в рамках французької культури. Дослідники зазначають, що ламані лінії, вибагливі вигини, легкість, мініатюрність, дроблення форми, властиві зразкам китайського мистецтва, виявляються характерними і для рококо. Окрім всього, ці два стильові напрями зближують асиметрія, наявність рослинних орнаментів, використання порцеляни й лаку тощо. В цілому, перейнявши лише зовнішній аспект китайського мистецтва, європейські художники рококо створили *узагальнене уявлення про Китай як про екзотичну казкову країну*.

Зацікавлення композиторами китайською музикою фіксується пізніше – у XVIII столітті. Одним із перших європейських композиторів, який у своїй творчості звернувся до загальносхідної тематики, був Ж.-Ф. Рамо (доречі – також француз), якому належить опера-балет «Галантна Індія» (1735), що вважається хрестоматійним прикладом східної екзотики. Окрім цього, до аналогічних східноорієнтованих художніх феноменів відносять наступні твори:

- «Китаянка» Х.-В. Глюка (1754);

- «Двоє скупих» А. Гретрі (1770);
- «Викрадення із сералю» В.-А. Моцарта (1782);
- «Турецька симфонія» (1794) та опера «Сулейман» (1799) Ф. Зюсмайєра.

Досліджуючи ці твори, науковці сходяться на тому, що в їхній музичній мові східний колорит має умовний, узагальнений характер. Більшість творів – театральні сценічні, що полегшує втілення східної теми, яка простежується тільки в сценічному оформленні. На жаль, західні музиканти того часу залишаються осторонь музичних тонкощів східної культури.

Водночас треба зазначити, що зацікавленість західного суспільства китайським мистецтвом відбувалася в руслі більш глобального напрямку – *орієнталізму*. Орієнталізм (від латів. *orientalis* – східний) – це напрямок у розвитку західноєвропейської культури Нового часу, який розпочався у XVIII столітті. За визначенням М. Кагана, орієнталізм представляє собою «комплекс явищ суспільного та художнього життя, культурних практик та ідеологічних установок» [19], вписаний у широкий суспільно-політичний контекст епохи. Засади орієнталізму базуються на дихотомії «Захід та Схід», головною силою опонування яких, за концепцією А. Тойнбі, є схема «Виклик-і-Відповідь», а також «контакти у часі та просторі» [43].

У сфері художньої культури такі контакти у творах мистецтва сформували не реальний, а *уявний*, ідеалізований східний світ. Результатом такого багатостороннього процесу є використання тем, сюжетів, мотивів та стильових прийомів східного мистецтва у західноєвропейській культурі, вбудоване до феномену «діалогу культур», що частково відображає складність різноманітної взаємодії східної та західної цивілізацій.

До середини XX століття в історії мистецтва був відсутній чіткий розподіл на різні східні «стилі» та визначення їх кордонів, зважаючи на

відсутність загальної теорії стильового розвитку мистецтва, завдяки чому всі назви отримали умовний конкретно-історичний характер.

Одним з ранніх джерел орієнталізму було мистецтво Стародавнього Єгипту, інтерес якого відзначався постійно починаючи за часів Стародавнього Риму. У новий час такий інтерес, на думку В. Дубровіної [16], виявлявся у формах *єгиптизуючого стилю* або «єгипетських мотивів» у мистецтві класицизму, бароко, неокласицизму, ампіру, стилізацій періодів історизму та модерну.

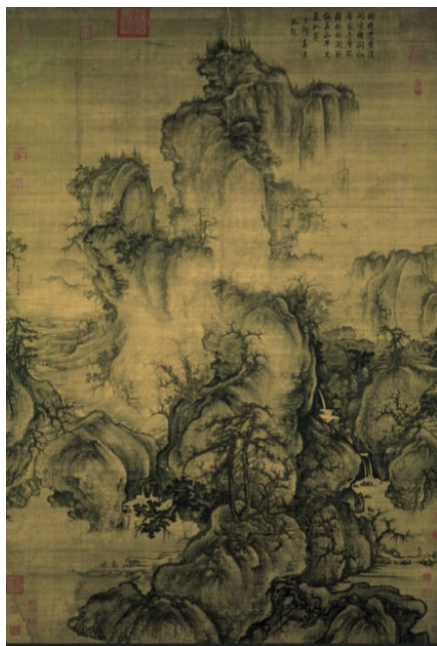
Інший напрямок – це *турецький стиль*, або тюркрі (фр. *style turc, à la turque, turquerie*). Він поєднує в собі окремі стилізації турецького мистецтва в архітектурі, живописі, графіці, декоративно-прикладному мистецтві, інтер'єрних рішеннях, літературі та музиці. Особливої популярності цей напрямок отримав протягом XVIII століття та продовжився пізніше, у романтичний період межі XVIII – XIX століть наряду з шинуазрі, сенжері («мавпячим» стилем») та «мавританським стилем». В музиці цей стиль зарекомендував себе також активно. Яскравим прикладом є вже згаданий зінгшпіль В.А. Моцарта «Викрадення з сераля» (1781), написаний на жартівливий «турецький сюжет» та третя частина його ж сонати ля мажор для фортепіано, позначена «*À la Turc*». У жанрі «тюркрі» працювало багато живописців, рисувальників та граверів французького та німецького рококо, серед яких – Ф. Буше, П.-С. Доманшен, Ж.-Е. Ліотар, Ж.-Б. Пільман та ін. В літературі прикладом турецького стилю може бути збірник «Західно-Східний диван» Й. Гете (1819).

Ще одним напрямком орієнталізму вважається *японізм* (від фр. *Japonisme*) – одна з стильових течій орієнталізму в західноєвропейському мистецтві XIX століття, що склалася під впливом японської кольорової ксилографії укіо-е і японських традиційних художніх ремесел. Естетика, теми, мотиви, техніка та характер



використання кольорів у японському мистецтві відбилися в творчості Едуара Мане, імпресіоністів та постімпресіоністів Поля Гогена, Вінсента Ван Гога та інших.

Взагалі, Схід для багатьох художників став свого роду новою духовною батьківщиною. Поль Гоген їздив на Таїті, Поль Клодель – до Китаю, Анрі Матісс звернувся до творчості китайського художника Су Ши. Деякі дослідники вказують, що роботи ряду європейських майстрів часто здаються написаними китайськими художниками: натюрморти Матісса порівнюють із роботами Шень Чжоу, а малюнки Ван Гога з фрагментами сувоїв Го Сі.



Мал.1. Го Сі. Рання Весна (1072)<sup>1</sup>



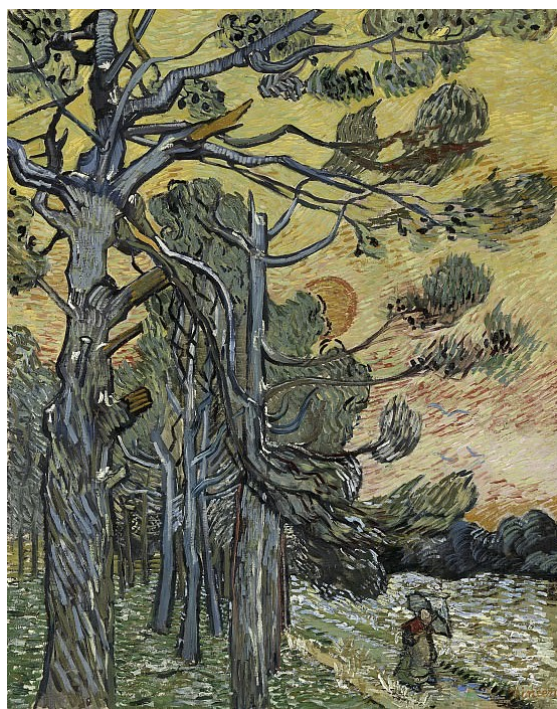
Мал. 2. Шень Чжоу. Нічне Будення (1492)

У картинах цих художників східний світ віддзеркалюється не тільки у відповідній тематиці й колориті, а й у глибокому проникненні до суті східного живопису, в органічному поєднанні європейських принципів живопису зі східними. Естетична програма фовізму та його найбільшого майстра А. Матісса найтіснішим чином пов'язана з естетикою дзен, про що він сам говорить у своїх «Записках художника». На переконання

<sup>1</sup> Ілюстрації картин запозичені з відкритих джерел.

Матісса, на Сході було відкрито основну естетичну закономірність створення художнього образу.

Картина Ван Гога «Квіти миндалю» також написана у японському стилі, адже художник був одержимий японським мистецтвом і перебував під сильним впливом гравюр та гравюр укійо-е. Художник часто копіював роботи Утагава Хіросіге (наприклад, «Цвітіння слив та рожеве небо» та «Раптова літня злива над мостом Охамі в Атаке» з серії «100 знаменитих видів Едо»). Відомо, що гравюрами Хіросіге Ван Гог прикрашав стіни своєї студії, адже вони викликали у художника справжнє захоплення та натхнення.



Мал. 3. Ван Гог «Квіти мигдалю» (1888–1890) (зліва) та «Сонце на фоні помаранчевого сонця, що заходить» (1889) (справа).

Захоплення японським мистецтвом Ван Гога позначається у тому, що він писав пейзажі, в яких домінують яскраві та чисті кольори, використовував точні лінії, які визначають межі простору, та наділяв надчуттєвою виразністю форму та колір.

В якості літературного прикладу захоплення східною естетикою звернемося до збірки поезій «Пізнання Сходу» Поля Клоделя [22]. За словами Д. Міє-Жеррара, який написав передмову до збірки, «складність та глибина цих віршів у тому, що вони представляють собою нотатки надзвичайно уважного спостерігача та разом з тим розмірковування про невідоме, за яким приховується аналіз процесу осмислення: цей процес завершується заволонінням непізнаного, перетворенням чуттєвого враження на виразний дискурс» [22, с. 14]. Для молодого француза тієї епохи, на думку Д. Міє-Жеррара, Китай представляв собою занурення у екзотичне Середньовіччя, основи якого дуже складно усвідомити європейцю. Зміна оточення багато чого відкриває для поета: загублений в загадковому світі, серед перенасичення вражень та символів він відкриває Схід для себе через почуття. «“Пізнання Сходу” народжується з щасливого зіткнення рясних вражень (“я бачу”, “я слухаю”) та надзвичайної інтелектуальної аскези (“я розумію”); розумовий погляд постійно переробляє та перетасовує чуттєвий матеріал» [22, с. 15]. Твори Клоделя з «Пізнання Сходу» у чомусь нагадують традиційну китайську ліричну поезію, яка, подібно до китайського живопису, створюється «легкими дотиками», сповнена ностальгії та загадкової символіки, увічніює цінні моменти буття. У певному сенсі навіть жанр цих творів відповідає китайській темі – це «картинки Китаю», «обмірковані враження», «етюди» або «вправи», як їх сам називав Клодель. В якості яскравого прикладу наведемо уривок з поезії «Пагода», в якому поет передає враження європейця від традиційної сакральної східної побудови:

*«Проте спочатку треба сказати про Пагоду.*

*Вона складається з трьох дворів та трьох храмів з каплицями та прибудовами з боків. Святилище не замикає у собі ревниво і жадібно, як у Європі, таїнство віри та догмату. Чи не його справа захищати безумовне від зовнішньої примарності. Тут воно утворює відоме середовище, що*

*наповнює само себе ... Китайська архітектура знищує стіни: вона розширює та множить дахи і, витягуючи кути, які підіймаються витонченим помахом, звертає весь рух і всі вигини ліній до неба; вони ніби висять у повітрі, і чим дах в її цілому більший і обтяжений, тим більше в силу самої тяжкості зростає її легкість, завдяки тіні, яку кидає вниз розмах її крил» [22, с. 32–33].*

Традиції китайської культури проникли також до театрального мистецтва Європи та спостерігаються у творчості Г. Крега, М. Рейнгардта, В. Мейєрхольда, О. Таїрова, режисура яких позначена театральним синтезом.

Новий виток розвитку музичного орієнталізму, в рамках якого європейська музика збагатилася ознаками східного фольклору, починається у ХІХ столітті. Так, в опері «Оберон» (1826) К.-М. Вебер вдається до використання справжніх народних східних мелодій. Інший французький композитор Ф. Давид після поїздки до Близького Сходу включає орієнтальні теми до своїх творів, що позначилося в оді-симфонії «Пустеля» (1844), ораторії «Мойсей на Синаї» (1846), опері «Лалла-Рук» (1862). Всі перелічені твори вважаються своєрідною точкою відліку у використанні східної тематики в європейській музиці. У ХІХ столітті орієнтальна тема звучить у балеті «Пері» (1843) Ф. Бургмюллера, балеті «Метелик» (1860) Ж. Оффенбаха, опері «Джаміле» (1872) Ж. Бізе, балеті «Намуна» (1882) Е. Лало, вокальному циклі «Пелюстки лотоса» (1887) Р. Штрауса, симфонічній сюїті «Шахерезада» (1888) Н. Римського-Корсакова, опері «Князь Ігор» (1890) О. Бородіна.

Незважаючи на цитування справжніх східних мелодичних мотивів та ритмічних малюнків, імітацій тембрів незвичних інструментів, східний колориту цих творах все ще мав переважно зовнішній характер, адже європейські композитори сприймали «орієнтальний» фольклор західним

слухом, з погляду власного музичного досвіду і прагнули адаптувати його до європейської музичної мови.

Розквіт процесу взаємовпливу китайської та європейської музичних традицій припадає на ХХ століття. Це обумовлено певною мірою процесами глобалізації, розвитком сучасних комунікаційних технологій, що сприяли розширенню слухового досвіду світового суспільства. Мистецтво східних країн мало вплив на всі сфери художньої культури Європи. Як відзначають дослідники, рух європейського модерну на початку ХХ століття багато в чому ґрунтувався на мистецтві Сходу. На це вказується в дисертації О. Чач «Орієнталізм у суспільній та художній свідомості Срібного віку» [58], О. Концової «Своєрідність поетичного "Сходу" у літературі срібного віку: К. Бальмонт, Н. Гумільов, В. Хлебніков» [24].

В музичній практиці до китайської тематики на початку ХХ століття зверталось багато видатних композиторів – Г. Малер («Пісня про Землю», 1908), К. Дебюссі («Пагоди», цикли романсів, балет «Камма», 1910 – 1912), М. Деляж (опера «Чотири індійські поеми», 1915), А. Руссель (балет «Падмаваті», 1923), Р. Глієр (опера «Шахсенем», 1927) та ін. Східна тематика присутня в творах різних жанрів, призначених для різних виконавських складів.

Знайомству зі східною музикою західних композиторів сприяли подорожі музикантів країнами Центральної Азії і Далекого Сходу. Зокрема, такі поїздки були здійснені Б. Бартоком, Б. Бріттенем, П. Гіндемітом, О. Мессіаном, М. Равелем та іншими. Вони надали можливість композиторам ближче познайомитися з традиціями мистецтва позаєвропейських народів та зробити кроки до осягнення специфіки східного музичного мислення в цілому.

Проте не тільки подорожі сприяли знайомству музикантів з мистецтвом Сходу. Так, проведення в Парижі у 1889 році Всесвітньої

виставки, на якій було представлено культуру народів світу, ознаменувало справжній переворот у свідомості багатьох митців. Враження від виставки К. Дебюссі відображені в творі «Пагоди», в якому органічно зрослися східні та європейські традиції музичного письма.

Цікавим прикладом втілення китайської тематики є романс К. Дебюссі «Китайський рондель», в якому композитор використовує пентатоніку. Доречі, використання п'ятиступенних ладових утворень значною мірою сприяло формуванню у композитора індивідуальної манери письма (яскравий зразок – фортепіанні прелюдії композитора). Вишукані ж, пастельно-ніжні гармонічні послідовності барвистих «акордових плям» в музиці Дебюссі, чуттєва принадність темброво-гармонічних комплексів, значення сонорних якостей звучання, які стали рисою стилю композитора, певною мірою перекликаються зі східною філософією споглядання, знаходження «в моменті». Окремі відомості про китайські мотиви в вокальній творчості К. Дебюссі зустрічаємо в дисертації Лі Цін «Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом» [26].

На початку ХХ століття орієнтальність продовжує існувати також у вигляді цитування східних мотивів. До подібного прийому вдався П. Гіндеміт, запозичивши китайську мелодію в якості теми фуґи і піддавши значним перетворенням її у процесі розвитку. В цей же період з'явився й ряд оперних творів, які мають «східний акцент». Це – «Мадам Баттерфлай» Дж. Пуччіні, «Гізай – жертва» К. Орфа, «Соловей» І. Стравинського, «Дивовижний мандарин» Б. Бартока. Ці твори розглядаються у дисертації Т. Тихонової «Діалог Схід-Захід у творчості європейських композиторів першої чверті ХХ століття: Музично-театральні моделі» [42]. В цьому дослідженні європейський музичний театр першої чверті ХХ століття досліджується з точки зору його діалогу з далекосхідною (китайською та японською) культурою.

На думку дослідниці, у музичному театрі початку ХХ століття виділяються три етапи у освоєнні східної музики. Перший етап характеризується етнографічним підходом до східної культури – Схід втілюється переважно у зовнішній формі творів («Гізай – жертва» Орфа, частково «Мадам Баттерфляй» Пуччіні). У «Мадам Баттерфляй» намічається тенденція, показова для наступного етапу діалогу – підхід до Сходу неначе «зсередини» індивідуального авторського стилю, що виявляється лише на рівні мелодики і оркестровки. На другому етапі, за словами Т. Тихонової, процеси деєвропеїзації охоплюють більшу кількість параметрів музичної мови. Так, в операх «Соловей» Стравінського та «Дивовижний мандарин» Бартока, поряд з мелодикою та оркестровкою, перетворюються фактура і ритміка. Водночас елементи, що асоціюються в музиці цих творів зі Сходом, стають рисою індивідуальних стилів самих композиторів. Для третього етапу, представленого оперою Пуччіні «Турандот» (1924), характерне своєрідне підсумовування ознак першого та другого етапів діалогу. Для цих опер характерно розширення складу симфонічного оркестру та збагачення звучання його інструментів різними тембровими ефектами. В результаті на першому плані опиняються колористичні ефекти: дзвінчатість, звукопис; типовим є домінування ударних і шумових інструментів, як проявлення певного смислового вектору східної культури.

Дослідниця відзначає *ізоморфізм* прийомів втілення Сходу на рівні музичної мови. Це – використання справжніх східних мелодій у поєднанні з застосуванням автентичного інструментарію (опери Пуччіні), втілення образу Сходу за рахунок індивідуально-композиторської мелодики у поєднанні з особливими оркестровими засобами (опери Стравінського та Бартока). Розширення виразних засобів європейської музики в цих операх відбувається за допомогою вживлення елементів далекосхідної музичної мови в європейську музичну систему.

Водночас, незважаючи на наявність спільних характеристик у підході до східного матеріалу, Т. Тихонова [42] зазначає індивідуалізацію моделі діалогу Схід – Захід в кожному з творів. Це проявляється, на думку дослідниці, на концепційному рівні творів. У «Мадам Баттерфляй» Пуччіні констатується освоєння, «знайомство» Заходу зі Сходом, як спроба зіставлення двох культур, через їхнє зштовхування, у «Гізай – жертві» Орфа здійснюється переклад концептів східної культури в контекст опери як європейського жанру, у «Солов'ї» Стравінського художні традиції Сходу «освоюються» ширше, а у «Чудовому мандарині» Бартока відзначається «двоїстість» прочитання діалогу: це страх Заходу перед Сходом і надія на діалог культур. Нарешті, в «Турандот» відбувається прирівнювання двох культур та затверджується концепція міжкультурного діалогу.

Інтерес до далекосхідної теми в музичному театрі Європи після «Турандот» фіксується спорадично. Це – балет австрійського композитора Г. фон Ейнема «Принцеса Турандот» ор. 1 (1943), балет «Принц пагод» (лібретто Дж. Кренко (1956) і притча для церковного виконання «Річка Керлю» (лібретто У. Полмера, 1966) Б. Бріттена. Водночас діалог Сходу та Заходу продовжує розвивається головним чином в інструментальних жанрах – камерно-вокальних мініатюрах, симфоніях тощо. Дуже яскраво цей процес втілюється у творчості О. Мессіана, який інтерпретує тему Сходу не тільки естетично, а й у формуванні цілісного індивідуального світогляду, в якому поєднуються традиційний католицизм і східний містицизм.

У другій чверті ХХ століття діалог «Схід–Захід» у музично-театральному мистецтві, завершивши певний етап свого розвитку, переміщується до інших областей європейського музичного мистецтва

Більшість європейських композиторів ХХ століття, звертаючись до східної тематики, намагалися досягнути дух східної культури і відтворити



найхарактерніші стильові ознаки східної музики. Так, «Пісня про Землю» Г. Малера (1908) написана на вірші китайських поетів періоду епохи Тан. У цьому творі композиторові вдалося втілити дух далекосхідної культури, що характеризується скороминущистю, недомовленістю, відчуттям незбагненої сутності природи. Малер тонко й делікатно підійшов до втілення східного колориту, економлячи засоби, характерні для далекосхідного мистецтва епохи Тан. Це – включення елементів цілотнового звукоряду та пентатоніки, що епізодично вливається до загального масиву звукового полотна, лише інколи виступаючи відкрито (епізоди в третій, четвертій, шостій частинах). Натомість з художніми стилями китайського мистецтва сполучається легкість та прозорість фактури, витонченість та економне використання оркестрових засобів, пастельні барви та недомовленість й глибина. Близькість до китайських музичних традицій виявляє також у застосуванні підголоскової поліфонії гетерофонного типу, переважанні верхніх регістрів в оркестрі і високої теситури в партії вокалу.

Найбільш глибока та пильна увага до Сходу виникає в західній музиці другої половини ХХ століття. Східні традиції мали виключний вплив на музичний авангард, лідери якого виявили значні ресурси збагачення виразності музичного мистецтва, запозичуючи з позаєвропейської музики ознаки, що відповідають їхнім творчим устремлінням. Це стосується використання мікратонової темперації, складних ритмічних патернів, сонорних ефектів тощо.

За словами Ю. Азарової, «європейські майстри по-різному інтерпретують східне начало у своїй музиці. В одних випадках домінує рецепція (пряме запозичення елементів східної традиції), в інших – адаптація (опосередковане використання у формі цитат, алюзій, стилізацій); по-третє – синтез» [2, с. 165]. Дослідниця також пропонує простежувати взаємодію традицій Заходу та Сходу у музиці композиторів-

авангардистів на трьох рівнях композиції – семантичному, стилістичному та архітектонічному. Семантичний рівень передбачає знайомство з релігійно-філософськими ідеями буддизму, даосизму, конфуціанства, що характеризує творчість Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, Л. Беріо. На стилістичному рівні відзначається запозичення не стільки фактичного музичного матеріалу, скільки його духовного коду, що репрезентує східний спосіб мислення – творчість О. Месіана, П. Булеза, Л. Ноно. Нарешті, на архітектонічному рівні відбувається створення нових художніх форм, які констатуються в творах Дж. Кейджа, Д. Лігетті та Я. Ксенакіса, які винайшли оригінальні музичні форми, що не знаходять аналогів в європейському мистецтві.

Одним з таких композиторів був мінімаліст Джон Кейдж, на формування творчого кредо якого вирішальний вплив справили філософські та естетичні постулати чаньської школи і сакральна символіка «Книги змін» («І цзин»).

У своїх композиціях митець прагнув звільнити звук, вийти за його межі. Так, Дж. Кейдж обґрунтовує «рівнозначність» звуку (або шуму) й тиші, маніфестуючи це в «Невизначеному» (1957) творі. Техніка композиції, у якій автор пояснює принципи створення серійної музики, заснована на численних дослідженнях з філософії «чань». Процес створення музичного твору, на думку Дж. Кейджа, має бути схожий на написання пейзажів чаньськими майстрами, які наносили на шовк або на папір лише кілька мазків пензлем, тим самим виявляючи красу та значущість порожнього простору.

Зі східною культурою пов'язаний в західній музиці і медитативне начало творів Кейджа. Це – «Прелюдії для медитації» (1944), «Сонати та інтерлюдії для підготовленого фортепіано» (1948), написані під впливом читання книг Ананда Кумарасвами.

Кейджівський балет «Пори року» (1947) відображує характерне для індійського мистецтва уявлення про пори року як періоди «творення», «збереження», «руйнування» та «спокою» (зима). У циклі сольних інструментальних п'єс «10000 речей» (1953–1956) Дж. Кейдж звертається до східної числової символіки.

Особливо цікавими з точки зору втілення східної символіки є композиції «Музика змін» (на основі числової символіки «Книги змін»), «Музика води» (звучання чашок під час чайної церемонії), «Музика зими» (музично-графічний вираз улюбленого мотиву чаньських живописців старого Китаю).

Дж. Кейдж здійснював експерименти з «організації звуку», включаючи «конкретні» звуки у сферу музики. Свої дослідження в галузі конкретної музики Дж. Кейдж намагався обґрунтувати на основі давньокитайського трактату китайського філософа IV ст. до н.е. Чжуан-цзи. Отже, знищення кордонів між звуком і тишею, звуком і шумом, організованою і конкретною музикою у творчості Кейджа – це результат впливу чаньської онтології. У п'єсі Дж. Кейджа «4.33» (1952), на думку дослідників, сама конкретна дійсність стає музичним твором: тиша в очікуванні початку гри, звуки, спричинені слухачами (шепіт, скрип стільців, покашлювання, окремі звуки тощо). Публіка і музикант виступають у ролі авторів стихійно виниклої п'єси.

К. Штокхаузен у своїй творчості часто звертається до мантри – священного гімну в індуїзмі та буддизмі, що є основою його твору «Мантра» (1969–1970). Медитативна техніка стає базисом для композицій «Транс» (1971) та «Поклоніння» (1973–1974). Східна ідея кола як символа буття відтворена в композиціях «Zyklus» (1959) К. Штокхаузена та «Circles» (1960) Л. Беріо.

В сучасній музиці часто використовуються тембри східних інструментів, нетрадиційних ритми східних мелодій, елементи

пентатоніки тощо. Так, С. Райх використовує індонезійські гамбанг, бонанг, генанг; Ф. Гласс застосовує індійські бансурі та рабанастр; О. Мессіан вводить до своїх творів китайські ерху та баньгу. У творі «Молоток без майстра» (1953–1955) П. Булез застосовує техніку гри на японському кото у партії гітари; в композиціях «Година душі» (1976) та «Ювіляції» (1979) С. Губайдуліна вводить китайські барабани – гангу, тагу, яогу, гонги – чао, фун лу та металеві цимбали.

На думку Ю. Азарової, «поєднання східних (літофони, металофони, гонги) та західних (ксилофони, літаври, дзвіночки) інструментів дає зовсім незвичайні ритми та звучання, надихаючи композиторів на створення універсальної – євразійської музичної метамови» [2, с. 168].

Українські композитори також не залишаються осторонь світових трендів. Зацікавленість китайським мистецтвом констатується у творах М. Шука, зокрема, у його камерно-вокальному циклі «Пісні Весни», який сам композитор в партитурі визначає як «Медитативне дійство на вірші давньокитайських поетів». В. Варнавська та Т. Філатова [11] вказують, що орієнтованість на неєвропейську, а саме давньокитайську, практику є певною мірою умовною, бо музика циклу позбавлена «ритуальності східної медитації як способу пізнання Божественного. Композитора захоплює не стільки власне медитація сама по собі, скільки особливий психологічний стан спокою, врівноваженості, що досягається нею. Вона ніби перетікає з поетичних рядків у музику, наповнюючи її низкою символічних думок-образів, викликаючи ілюзію відтворення давньосхідної інтонаційної лексики» [11]. Водночас цей твір вбирає іншокультурні традиції різних часів, а медитативність стає подібною до «“звукового пилу” в кристалах сучасної інтонаційності» [11]. Це стає, на думку дослідників, дещо парадоксальним, адже в цій містично-музичній дії в єдиній спрямованості зливаються риси східної філософії та європейського релігійного ритуалу. М. Шух використовує в циклі поезію

Сюй Цзайси, Бо Пу, Ван Хецина та створює свідомо обмежений, самодостатній звуковий світ художньої стилізації. П'ять частин циклу «Почуття Весни», «Радість Весни», «Туга Весни», «Звуки Весни», «Спокій Весни» нагадують п'ять основних музичних пентатонів, що уподібнюються в китайській символіці п'яти планетам, п'яти кольорам, п'яти стихіям. М. Шух обирає співзвучні за тембровими якостями китайським ритуальним інструментам флейту (аналог бамбукової дудки «юе») та дзвінки ударні – тамтам, дзвіночки, вібрафон, флексатон (аналоги металевих дзвонів «джун», «боу», «нау»).

Відповідно до східної естетики змінюється й відношення західних композиторів до форми творів. Проникнення до сутності мистецтва Сходу призводить до переосмислення лінійної схеми побудови твору, властивої західній музиці. На хвилі цього інтересу всередині ХХ століття з'являються алеаторичні форми (Дж. Кейдж, М. Фельдман, В. Мартинов, С. Губайдуліна); статичні форми (К. Штокхаузен, Д. Лігетті, А. Шнітке); ритмічні форми (Дж. Кейдж); відкриті форми (П. Булез); момент-форми (К. Штокхаузен). «Новий вид техніки, який я використовую, – зазначає Кейдж, – виник з методу отримання передбачення по І цзін – китайської класичної Книги Змін» [86, 150]. «Ворожачи за допомогою монет» [86, 175] за Книгою Змін, ми пізнаємо «випадковість та закономірність, якими, за словами китайців, правлять світло та темрява» [86, с. 166].

Водночас, на думку К. Штокхаузена, «перебування в музиці» відповідає східній практиці медитації, де виникає абсолютно інше відчуття часу, позбавлене динамічної процесуальності, – часу, що статично концентрується на кожній миті (Augenblick). У статичній формі, як зазначає К. Штокхаузен, «немає жодного розвитку», бо тільки постійність, що є присутньою у наскрізній організації музичного матеріалу, дає стан медитативного слухання: перебування в музиці не

вимагає попереднього та наступного для того, щоб сприймати одиничне» [70, с. 46–47].

Як стверджує Ю. Азарова, інтерес західних композиторів до музики Сходу вписується у наступну логіку: «вивчення філософії, релігії, культури, мистецтва Сходу → рецепція стилістичних та жанрових елементів східної традиції → утвердження нової музичної реальності. Спочатку композитори звертаються до ідей та образів Сходу, потім орієнтальні мотиви проникають у музичну мову у вигляді інтонації, ритмічної організації, стилістичних нюансів, і нарешті, народжуються оригінальні форми творів» [2, с. 173].

Інтерес до Сходу у сучасних композиторів, безумовно, проявляється не тільки на рівні синтаксису чи архітектоніки, а й у змісті творів. Надзвичайно показовими є синтетичні композиції, що є діями в дусі інструментального театру, церемонії, магічні ритуали, «акустичні медитації». Американська композиторка Поліна Оліверос розробила теорію «акустичних медитацій» (*sonic meditations*) у книзі «Глибоке слухання: звукова практика композитора» (2005). Використовуючи свою теорію, авторка створює композиції, в яких домінують складні акустичні маси, що мають сильний тональний центр. Образом «акустичної медитації» для П. Оліверос служить мандала.

Партитури багатьох композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття нагадують твори образотворчого мистецтва далекосхідних майстрів. Теоретики поп-арту стверджують, що таким чином «усувається» прірва між тими, хто створює музику, тими, хто її сприймає, що є найважливішою ознакою чаньської естетики. Результатом звернення авангардистів до традицій східної культури стала нова практика виконавства: тенденція до іншого співвідношення між творцем музики та її виконавцем, між виконавцем і слухачем, установка на інші типи

сприйняття, інше розуміння часу в музиці, різке зростання ролі усного фактора, імпровізаційного начала і т. ін.

Нарешті, треба зазначити, що подібні культурні взаємовпливи сучасності відбуваються, як правило, в рамках ідеї *діалогу культур*. Прикладом може бути «світова музика» К. Штокхаузена, який прагне розкрити «зв'язок часів», створити «синтез традицій європейської та неєвропейської музики», радикально «розширити світ музичних форм та способів вираження» [72, с. 43]. Концепція світової музики знаходить свій відбиток у масштабному творі «Гімни» (1966–1967), який включає не лише національні гімни Німеччини, Іспанії, Франції, США, Австралії, Аргентини, а й знакові мелодії, що маніфестують дружбу народів (Інтернаціонал, Марсельєза). Композитор також використовує у творі елементи промови, радіоперешкоди, звуки офіційних заходів, мітингів, маніфестацій, в результаті чого утворюється дивовижний колаж. На думку Ю. Азарової, твір містить західний тип динамічної процесуальності, а азійська традиція «калейдоскопічної зміни картин» тут органічно поєднується із західною діалектикою.

Композиція «Моменти» (1962–1964) К. Штокхаузена включає фольклорний матеріал різних культур – японської, китайської, індонезійської. Внутрішній перехід від історичного стилю у позаісторичне можна констатувати у семичастинному оперному циклі «Світло», який вважають справжнім шедевром сучасного мультикультуралізму. Опера містить безліч інтертекстуальних та мультикультуралістичних алюзій. У своїй «світовій музиці» К. Штокхаузен бачить можливість подолання індивідуалізму європейської парадигми, шукає вихід у сферу «загальної музичної мови, надособистої та універсальної» [71 с. 35]. Глобалізація музичного простору відкриває нові перспективи творчості.

Таким чином, сучасні композитори, розглядаючи світ як плюралістичний універсум, де взаємодіють різні народи та традиції,

створюють абсолютно нову культурну парадигму. Звертаючись до культурної спадщини Сходу, митці початку ХХІ століття доповнюють образну систему західної музики, модифікують жанрову структуру, перетворюють стилістику та архітектонічні принципи. В рамках цього процесу, з одного боку, зберігається європейська самоідентифікація, що проявляється у приналежності творів до європейської жанрової системи та використанні західних законів організації музичної цілісності. З іншого боку, відбувається розширення палітри виразових засобів за рахунок застосування східних ладів, непарних розмірів, метричної організації, звучання нетипових інструментів, особливостей вокального інтонування. Отже, завдяки використанню філософських ідей та поетичних образів Сходу, тембрів народних інструментів, фольклорного матеріалу західні композитори ХХІ століття мають можливість створювати нову музичну *метамову*, що визначає майбутнє мистецтва.

## **1.2. «Транснаціональні поля» музичної творчості: до проблеми культурного діалогу в контексті питання творчої міграції**

ХХ століття в мистецькій практиці пройшло під знаком активізації діалогу східних і західних культур, що виявилось насамперед у засвоєнні східними культурами західних мистецьких технік та значному впливі на євроатлантичну філософію та культуру ідей даосизму, дзен-буддизму та джайнізму та як результат – введенні до творів нових засобів виразності. Так, формування нових напрямів у мистецтві США ХХ століття відбувалося під враженням від іншого культурного простору. Історична відкритість до різноманітних культурних, філософських, релігійних впливів, духовна та ідеологічна криза, пов'язана з центральним для американської свідомості поняттям «американська мрія», обернулися



пошуком нової духовної домінанти та посиленням інтересу у творчих та інтелектуальних колах США до філософії та культури Сходу.

У східнослов'янському музикознавстві перше порівняльно-типологічне дослідження музики Сходу та Заходу було здійснено Н. Шахназаровою [69]. В історії взаємодії східної та західної музичних цивілізацій дослідниця виділяє три стадії: «Перша стадія ознаменована впливом високорозвиненої культури Сходу на європейську музику в період її зародження. На другій, яка починається вже в епоху середньовіччя, Схід поступово відривається – і далі, тим паче категорично – на периферію музичної цивілізації. Саме з цього моменту формується і стверджує себе європоцентризм критеріїв культури та мистецтва – концепція, згідно з якою принципи естетичного освоєння світу і, насамперед, художньої творчості (система мислення, стильові та формотворчі норми, канони краси тощо), які відкриті у творіннях європейських майстрів, сприймаються та оцінюються як об'єктивні закони мистецтва взагалі. Третя стадія (приблизно з кінця ХІХ століття) може розглядатися як своєрідна реприза: Схід знову входить у свідомість музикантів Європи, які тепер звертаються до нього з надією та очікуванням оновлення» [68, с. 8].

За словами Н. Шахназарової, «...ХХ століття внесло істотні зміни в освячені століттями уявлення про світ, людину, культуру. Одне з найвизначніших зумовлене новим відкриттям Сходу – він справді входить у політичне та духовне життя сучасності» [68, с. 152]. Почалося активне спілкування культур, що виникає лише в тому випадку, якщо «один народ розуміє культуру іншого народу, а це можливо, коли люди прагнуть пізнати світ, протилежний їхньому власному» [68, с. 21].

Вплив філософії Сходу та орієнтального мистецтва на композиторську творчість ХХ століття був дуже інтенсивним. Музична практика східних країн значно збагатила музичне мистецтво євро-

атлантичного регіону, трансформувавши його зміст та форму. Радикальне перетворення досягнень європейського музичного мистецтва відбулося під впливом східної філософії, яка змінила сам принцип музичної композиції, перетворила художнє мислення та роль композитора, включаючи композиторську техніку.

Проте, на жаль, мало уваги в рамках проблеми міжкультурних взаємодій сходу та заходу приділяється міграційним процесам, хоча, на наш погляд, вони відіграють особливу роль у налагодженні культурного та мистецького зв'язку. Так, *китайська еміграція* другої половини ХХ століття стала невід'ємною частиною як китайської, так і західної культури. Культура китайського зарубіжжя кінця ХХ – початку ХХІ століття – це величезне інтелектуальне та духовне явище. Еміграція завжди була у певній духовній взаємодії з Китаєм, завжди підтримувала певний зв'язок. Вона не просто ретельно збирала і зберігала все те, що їй залишилося від китайської культури після революцій та заборон, а й зуміла довести, що й далеко від батьківщини можливе високе духовне життя та продуктивна творчість.

Культурна революція в Китаї, ініційована Мао Цзедунем у 1966 році, розворушила багато проблем. Саме після цієї події почалася активна еміграція митців в Америку та країни Європи, що об'єктивно призвело до зближення Китаю та Заходу, відкрило Китаю західний світ, а західному світові – Китай. Було порушено важливе питання образу китайської культури на Заході та образу Заходу в Китаї, а також стало можливим оцінити реальний внесок у світову культуру.

Важливе місце у осмисленні цієї проблеми необхідно належить процесу відтворення китайської культури, який забезпечив її збереження та розвиток у важких умовах вигнання.

Особливе місце в культурі китайської еміграції кінця ХХ – початку ХХІ століття займає музичне мистецтво, діяльність вітчизняних

композиторів, музикантів, вокалістів, диригентів, які своєю творчістю зміцнили всесвітню славу китайської музики.

Попри детальний розгляд результатів взаємодії західної музичної парадигми зі східними культурними традиціями, залишається питання щодо механізмів адаптації та шляхів вкорінення іншомовних ознак в рамках євроатлантичної музичної системи. Для цього змалюємо декілька типів міжкультурних взаємодій як способу пошуку нової стильової ідентичності.

1. Адаптація композитором євроатлантичної традиції східної музичної мови (цьому процесу присвячений Розділ 1.1 дисертації).
2. Адаптація композитором східної культури євроатлантичних традицій музикування та поєднання в своїй творчості цих традицій та звичного для нього мовленнєвого матеріалу.

У другому варіанті констатуємо двофазну взаємодію, яка призводить до цікавих творчих результатів. Більш зрозумілим це питання стає, якщо розглядати його крізь призму проблеми так званих *соціальних полів музичної творчості*.

Соціальні поля – це термін, що був запропонований французьким філософом та соціологом П'єром Бурдьє, який ввів поняття «поле» (фр. *champ*) в середині 1960-х років для вивчення становлення та змін світу мистецтва та літератури.

Для опису принципів існування соціальних полів (і соціального простору загалом) П. Бурдьє вводить поняття «сили», що сходить до європейської філософської традиції Лейбніца та Гегеля. Сила інтерпретується у дусі Норберта Еліаса і Мішеля Фуко і сприймається як те, що визначає *єдність* різноманітних елементів будь-якого предмета, тобто соціального поля. Відносини між об'єктами у соціальному просторі суть відносини відмінності і, відповідно, *відносини сили*.

Соціальне поле визначається автономним соціальним простором, який конститується специфічною силою або силами. Відносини у соціальному полі пов'язані з розподілом джерел сили, які П. Бурдьє називає «капіталом». Соціальна позиція кожного суб'єкта визначається по відношенню до джерел сили та формує ті чи інші цілі (вигоди, які, у свою чергу, трактуються як *illusio*). Усі учасники одного поля мають схожу вигоду, але вигоди окремого учасника залежать від його соціальної позиції в цьому полі. Отже, в полі є також *специфічна система зв'язків* між соціальними позиціями, тобто структурований простір позицій. Кожне поле має власні принципи функціонування, що відрізняють його від інших полів. Ці правила визначають вибори та переваги суб'єктів у конкретному полі.

Існують також універсальні правила для всіх полів. Це насамперед певний рівень автономії, яка досягається здатністю не допускати зовнішніх впливів і зберігати власні правила. Для всіх полів також характерна боротьба між старим та новим, прийняття всіма учасниками цілей свого поля та їхнє прагнення до виживання. Суспільство в результаті вбачається переплетенням полів: економічних, політичних, правових, наукових, культурних, мистецьких, спортивних, релігійних та інших. Найважливіші з них вибудовуються з субполів, за принципом матрьошки.

Говорячи про взаємодії соціальних полів неможливо оминати увагою питання про *транснаціоналізм*, що вважається дослідниками XXI століття свого роду трендом сучасності. Інтерес до теорії транснаціональності зріс у 1990 – 2000 роках, коли почало з'являтися безліч робіт на цю тему. Ця дисципліна спочатку розвивалася переважно в США [191], адже саме у термінах транснаціоналізму пропонувався опис американської історії. Д. Телен, підтримуючи теорію транснаціоналізму [186], також вказує, що транснаціональний підхід міг би значно збагатити розуміння історії США, завдяки аналізу у взаємозв'язку з іншими

сьогоденнями та минулими. Застосування теорії транснаціоналізму та транснаціонального аналізу також спостерігається й в інших країнах, про що свідчать роботи А.Г. Хопкінса (Британія) [113], І. Тайрела (Франція) [192] та інших. Симптоматично, що, крім окремих досліджень, почали з'являтися комплексні роботи, наприклад, «Словник транснаціональної історії» видавництва «Макміллан» 2009 року [117], серед упорядників якого – 350 вчених із 25 країн світу. Ця праця охоплює величезну кількість дисциплін та не просто систематизує наявні знання з теорії транснаціоналізму, а й пропонує нове розуміння значних історичних подій та феноменів. Це – ознака формування специфічного методу дослідження, апологети якого покладаються на ідею, що світова історія виступає не сумою національних історій, а розвивається за допомогою транснаціональних зв'язків.

Порівнюючи дві хвилі нью-йоркських іммігрантів із різницею в сторіччя (на початку та наприкінці двадцятого століття), Н. Фонер [100] називає транснаціоналізм процесом, за допомогою якого мігранти підтримують сімейні, економічні, культурні та політичні зв'язки по всьому світу. Міжнародні кордони, по суті, роблять домівку та приймаюче суспільство єдиною ареною соціальної дії.

Стівен Вертовек [195] кваліфікує транснаціоналізм різновидом недержавних зв'язків, сучасним способом *культурного відтворення*. Китайські композитори та музиканти часто визначають країни заходу місцем китайського культурного та, зокрема, музичного відродження. С. Вертовек також стверджує, що транснаціоналізм спричинив суспільні зміни до такої міри, що ці зміни стають трансформаціями.

Вчені, які вивчають феномен транснаціоналізму стверджують, що *мігранти створюють транснаціональні соціальні поля або простори, які з'єднують місце їхнього походження з регіонами призначення. Міжнародна міграція за визначенням є транснаціональною, а реалії*

*життя міжнародних мігрантів можна повністю зрозуміти лише шляхом досліджень, які виходять за рамки національних кордонів.* Транснаціональна перспектива наголошує на тому, що участь у багатьох місцях дає мігрантам подвійну систему відліку або **біфокальність**, тобто постійне усвідомлення та реакцію на події, що відбуваються у багатьох місцях (де вони були і є) і здатність інтерпретувати ці події за допомогою різних культурних моделей.

Зростаюча популярність транснаціональної перспективи призвела до збільшення кількості досліджень транснаціональних практик мігрантів. Новітні дослідження розширюють уявлення про міграцію, виходячи за межі повсякденної транскордонної діяльності, пов'язаної з подорожами, спілкуванням тощо. Сьогодні соціологи сходяться на тому, що мігранти перебувають у континуумі транснаціональності завдяки своїй участі у транскордонній діяльності та стосунках. Виявлення та визнання феномену *транснаціонального континууму* призвело до збільшення вимог до досліджень, спрямованих на виявлення соціальних структур, у яких відбувається така транснаціональна діяльність. Однією з таких структур може вважатися **транснаціональна творчість**, у тому числі й музична, яка починає існувати одночасно в рамках двох чи більше культурних парадигм.

Необхідно конкретизувати декілька понять, пов'язаних з поняттям транснаціонального соціального поля. *Соціальна мережа* зазвичай представляє собою певний набір вузлів (особистостей) і відносин або зв'язків між ними. Схематично її доречно представити наступним чином:



Малюнок 4. Соціальна мережа (фото з відкритих джерел)

Малюнок 4-1. Соціальний вузел та зв'язок

Більшість існуючих підходів до соціальних мереж мігрантів сфокусовані на формуванні егоцентричних або особистісних мереж, які визначаються як набір соціальних зв'язків, що оточують центральну особистість, вбудовану в різні формальні та неформальні контексти (сім'я, сусідство, робоче місце, школа тощо).

Для визначення феномену транснаціональних соціальних структур дослідники запропонували кілька пов'язаних концепцій, серед яких – ідея *транснаціонального соціального поля*. Спираючись на класичні визначення соціальних полів Барнса (1954) і Бурдьє (1977), транснаціональне соціальне поле визначається Г. Фуроном та Н. Глік Шиллером як «необмежена територія переплетених егоцентричних мереж, яка простягається через кордони двох або більше національних держав і включає її учасників у повсякденну діяльність соціального відтворення в цих різних місцях» [101, с. 544 – переклад мій – Л.Л.]. Егоцентричні мережі містять «ланцюжки соціальних відносин, специфічних для кожної людини» [104, с. 344]. Соціальні поля мають мінливі географічні межі та є транснаціональними, коли суб'єкти, що утворюють поле, проживають у двох або більше національних державах. Подібною є концепція

транснаціональних соціальних просторів, яку пропонує Т. Файст [98], визначених як поєднання соціальних і символічних зв'язків, позицій у мережах та організаціях, а також мереж організацій, які можна знайти принаймні у двох географічно та міжнародно різних місцях.

Транснаціональні соціальні поля та пов'язані з ними концепції визначають простір соціально, а не географічно, що дозволяє вченим досліджувати транснаціональні процеси, що розгортаються в соціальних мережах, а не в рамках національних кордонів. Отже, транснаціональні соціальні поля розуміють транснаціональність як структуру, вбудовану в соціальні відносини.

Іншими пов'язаними концепціями є теорія транснаціональних кіл мігрантів Р. Роуз [166] і теорія транснаціональних соціальних формувань Л. Гуарнізо [106] та С. Вертовека [195–198].

Транснаціональні соціальні поля зосереджені на окремих особах, однак науковці також визнають роль формальних і неформальних організацій у процесі, таких як добровільні асоціації чи релігійні громади, культурні осередки тощо, оскільки такі організації можуть сприяти або перешкоджати мобілізації ресурсів мігрантів.

Транснаціональну міграцію прийнято вважати *процесом*, а не подією. Транснаціональна практика завжди змінюється у відповідь на певні події. Проте й мережі (тобто зв'язки) також постійно змінюються, впливаючи на міграційні рішення, траєкторії та результати. Вони створюються, зміцнюються, послаблюються, розриваються, відновлюються та змінюються складним та інтерактивним способом. Вирішальне значення для визначення відповідних мереж всередині транснаціонального соціального поля, на думку вчених, має контекст. І хоча соціальні мережі можна розглядати як «інфраструктуру» для поля, вони завжди залишаються вбудованими у правові, культурні, економічні та політичні рамки. Як стверджує Дж. Дахінден [92], прагнення



«виміряти» транснаціоналізм ... ризикує сутнісним характером соціальних процесів (як транснаціоналізація), відокремлюючи їх від ширшої соціальної динаміки, історичних траєкторій, конкретних мультискалярних історичних кон'юктур і супутніх відносин влади.

Щоб охопити перетин траснаціональних полів і цих контекстуальних елементів, М. Люберс зі співавторами [141] пропонують звернутися до концепції способу розміщення мігрантів, яка описує динамічну взаємодію мігрантів із регіональними, національними, і глобальними явищами. Вчені також можуть контекстуалізувати мережі за допомогою якісних або кількісних даних. Такі контекстні дані можуть допомогти інтерпретувати соціальні мережі та їхні функції для транснаціонального життя.

Стосовно країв полей, Глік Шиллер і Фурон [104] запропонували зосередитися на людській взаємодії та ситуаціях особистих соціальних стосунків і включати як формальні, так і неформальні, горизонтальні та вертикальні стосунки.

Отже, більшість вчених погоджуються, що «транснаціоналізм» загалом відноситься до множинних зв'язків і взаємодій, що зв'язують людей або установи через кордони національних держав. Сьогодні ці інтенсивно функціонуючі системи зв'язків, взаємодій, обміну та мобільності в режимі реального часу розповсюджуються по всьому світу. Нові технології, особливо пов'язані з телекомунікаціями, служать для з'єднання мереж, постійно набираючи швидкість та ефективність. Проте транснаціоналізм не обумовлюється виключно цим фактором. Транснаціоналізмом С. Вертовек [197] описує *стан*, за якого, незважаючи на великі відстані та наявність міжнародних кордонів (і всіх законів, правил і національних наративів, які вони представляють), певні види відносини глобально посилюються і тепер парадоксальним чином відбуваються на всепланетарній арені.

Транснаціоналізм є темою, яка викликає великий інтерес, про що свідчить збільшення кількості наукових статей, семінарів і конференцій, присвячені дослідженню його природи та контурів. Поняття транснаціоналізму з поля соціологічних досліджень поступово проникає у сферу економіки, політики, торгівлі, культури, міграції тощо. Очевидно, що у кожній зі сфер цей феномен буде характеризувати явища дуже різної природи, що вимагає дослідження та теоретизації на різних масштабах і рівнях абстракції.

Найбільше уваги транснаціоналізму приділяють *соціологи і антропологи*. Одним з прикладів транснаціонального моменту С. Вертовек називає етнічні діаспори, які втілюють різноманітні історичні сучасні умови, характеристики, траєкторії та досвід. Однією з ознак діаспори як соціальної форми С. Вертовек називає «тріадичні відносини» між глобально розсіяними, але колективно самоідентифікованими етнічними групами, територіальними державами та контекстами, де проживають такі групи, та батьківщиною та контекстами, з яких вони або їхні предки походять.



Малюнок 5. Тріадичні відносини всередині діаспори

В культурологічних роботах, присвячених вивченню діаспор, існує значна дискусія навколо свого роду «діаспорної свідомості», позначеної *подвійними чи множинними* ідентифікаціями. Констатується певне усвідомлення людьми децентрованих прихильностей – бути одночасно «вдома далеко від дому» або «тут і там». У той час як деякі мігранти ідентифікують себе більше з одним суспільством, ніж з іншим, наголошує Н. Глік Шиллер та співавтори, більшість, здається, стверджує кілька ідентичностей, які пов'язують їх одночасно з більш ніж однією нацією.

Д. М. Ноніні та Айва Онг [74] визначили, що транснаціоналізм дає нові суб'єктності на глобальній арені. Крім трансформацій ідентичності, пам'яті та інших способів свідомості, нова «транснаціональна уява» провокує зміну форм культурного виробництва.

У певному значенні транснаціоналізм часто асоціюється з взаємопроникненням і змішуванням вже наявних стилів та повсякденних практик. Соціологи та антрополози часто описують ці процеси у термінах «синкретизм», «креолізація», «бріколаж», «культурний переклад» і «гібридність». Ці процеси найбільш чітко простежуються у сфері моди, музики, кіно та образотворчого мистецтва. Продукція прояву гібридних культурних явищ, на думку С. Вертовека [197], особливо яскраво проявляється серед транснаціональної молоді, чия первинна соціалізація відбулася на перехресті течій різних культурних сфер. Серед такої молоді, на думку дослідника, грані культури та ідентичності часто свідомо вибираються, синкретизуються та опрацьовуються з більш ніж однієї спадщини.

Значущим каналом для потоку культурних явищ в процесі трансформації ідентичності стають ЗМІ та інші канали комунікації. Складні транснаціональні потоки медіа-образів і повідомлень є свого роду каналом зв'язку діаспорного населення з його батьківщиною, оскільки завжди уособлюють ідеї спадщини.

Сьогодні відзначається високий рівень людської мобільності, що у поєднанні з телекомунікаціями, фільмами та інтернет-мережею сприяє створенню *транснаціонального мислення*. Багато вчених вважають, що транснаціоналізм змінив відносини людей з простором через створення «соціальних полів», які об'єднали та позиціонували суб'єктів у кількох країнах. Це призводить до ще більших труднощів у створенні локальності як структури життя та ідеології ситуйованої спільноти. Це, на думку С. Вертовека, відбувається у тому числі через стан транснаціоналізму, який характеризується, серед іншого, «зростаючим розривом між територією, суб'єктністю і колективним соціальним рухом» і «стабільною ерозією відносин, головним чином через силу та форму електронного посередництва, між просторовим та віртуальним сусідством» [198, с. 456]. Звідси – поява нових «транслокальностей».

Звернемося до питання транснаціоналізації в рамках китайської культури. У книзі Онга та Доналда Ноніні [74] подані етнографічні та історичні роздуми про контекстуалізацію китайського транснаціоналізму як третьої культури. Вони представляють дискусію щодо накопичення, його супутніх переміщень, гнучкості та постмодерністської культурної форми. Спираючись на багатий етнографічний та історичний досвід, книга знайомить із багатогранним і мінливим досвідом китайців з діаспори, які є прототипами сучасних людей з «подвійною свідомістю».

Термін «третя культура», яку вводить М. Фезерстоун [99], пов'язаний з появою відносно незалежних нових глобальних культурних потоків, звільнених від контролю національними державами. Треті культури є продуктами глобалізації та виникають під дією нових транснаціональних економічних процесів, які виходять за межі політичних кордонів національних держав. Згідно з Фізерстоуном, треті культури виникають, коли етнічні групи стикаються з проблемами міжкультурного характеру спілкування і стикаються з необхідністю постійного

переміщення туди-сюди між різними культурами, кожна з яких певною мірою виявляється просторово визначеною. Один із таких варіантів являє собою сучасний *китайський транснаціоналізм* – «така третя культура, нова глобальна форма, яка, крім того, забезпечує альтернативні бачення пізнього капіталізму західній сучасності та породжує нові та відмінні соціальні домовленості, культурні дискурси, практики і суб'єктивності» [151]. Найважливішим є те, що завдяки появі третьої культури створюються нові ідентичності або «нові механізми гнучкого особистого контролю, розпоряджень і засіб орієнтації, фактично новий вид габітусу<sup>1</sup>» [99].

Цікавий підхід до проблеми міграції китайських громадян до західних країн спостерігається в книзі Ф. Піке та співавторів «Транснаціональний Китай: Фуцзяньські мігранти в Європі» [102], в якій представлено різноспрямований і складно переплетений опис траєкторій китайської міграції до Європи з кінця 1980-х років. Дослідники розмістили свої багаті етнографічні знахідки в сучасних дебатах щодо міграції та транснаціоналізму, пропонуючи нову концепцію «китайської глобалізації», що пояснює вплив західного світу, який перетинали китайські жителі.

В монографії Ф. Піке ретельно аналізується дивовижна мобільність і взаємопов'язаність сучасних транснаціональних суб'єктів. Дослідники відтворюють складні мережеві утворення, сімейні та інші, найдавніші маршрути міграції, різний вплив міграції на Китай та різні європейські країни, а також багато факторів, раціональних, але часто ірраціональних, що впливають на рішення щодо місць призначення та оцінки поточних і майбутніх перспектив.

---

<sup>1</sup> Габітус – це культурна спадщина, яка засвоюється і спрямовує поведінку індивіда без її свідомої участі. Воно глибоко засвоюється людиною та здається вродженою рисою, що дозволяє людині орієнтуватися у суспільстві як несвідомий оператор.

Головні герої «Транснаціонального Китаю» є підкреслено дрібними підприємцями або представниками робітничого класу. Однак це не заважає їм розробляти стратегії так само ефективно, як і глобальним діячам. Автори зосереджують перспективи китайських мігрантів і таким чином висвітлюють швидко мінливий ландшафт глобальних можливостей і непередбачуваності, пов'язаних з багатьма рішеннями. Їхні піддані Фуцзяні швидко змінюють місцевість у міру погіршення місцевих умов або появи кращих перспектив деінде. У їхньому світі мінливі юридичні обмеження щодо виїзду, в'їзду, працевлаштування, місця проживання та громадянства не мають великого морального авторитету і є лише ще одним набором перешкод, які необхідно подолати, щоб досягти потенційно кращого набору обставин.

Ф. Піке контекстуалізує китайську міграцію як *неінвазивну*. Оскільки мігранти засновують окремі економічні сектори в місцях призначення – ресторани в Західній Європі, шкіряні та швейні майстерні в Італії, імпортно-оптово-роздрібні мережі в Східній Європі. Тим самим вони, на думку Ф. Піке, збагачують місцеву економіку, не кидаючи виклик некитайцям. Хоча посадові особи китайських консульств відіграють відносно більшу роль в організаціях і діяльності європейських китайців, автори заперечують будь-які відкриття «китайської світової системи» [102, с. 17].

Концепція китайської глобалізації використовується для критики західноцентричних теорій, що впливають із підходів світових систем або центр-периферія. Автори стверджують, що «[глобалізація . . . складається з великої кількості окремих соціальних просторів, які заплутані та роз'єднані численними та складними способами» [102, с. 10]. Транснаціональний китаєць описує «виразно китайську модель глобалізації» [102, с. 27], яка є однією з багатьох «конкурентних глобалізацій», які змінюють світ сьогодні [102, с. 20]. На глобальній арені,

зайнятій нерівними гравцями, Китай швидко набуває впливу частково завдяки мігрантам і численним обмінам і трансформаціям, породженим їхньою мобільністю. Таким чином, ця монографія пропонує некитайським фахівцям переконливі докази щодо того, як Китай вписується в сучасні концепції монолітно домінованого Заходом світу.

Отже, транснаціоналізм вважається певним соціальним явищем, яке вже давно знаходиться у полі зору багатьох вчених. Проте у наслідок збільшення взаємозв'язку людей через територіальні кордони наприкінці ХХ – початку ХХІ століття транснаціоналізм стає все більш частим явищем.

Китайські композитори-емігранти є частиною великої китайської транснаціональної культури, що є частиною глобалізованого простору. Незважаючи на різницю шляхів та причин потрапляння до Західного світу, вони завжди залишаються носіями китайської культури, особливо, коли акт міграції відбувається в зрілі роки.

Розмірковуючи над темою творчості китайських композиторів в еміграції, Айва Онг [151] зауважує, що терміни «закордонні китайці» або «китайська діаспора» можуть бути негативно визначені як «частина недосконалого залишкового Китаю». Музичний транснаціоналізм взаємодіє з нацією та наднацією, одночасно уособлюючи і перевершуючи «націю» у транснаціоналізмі.

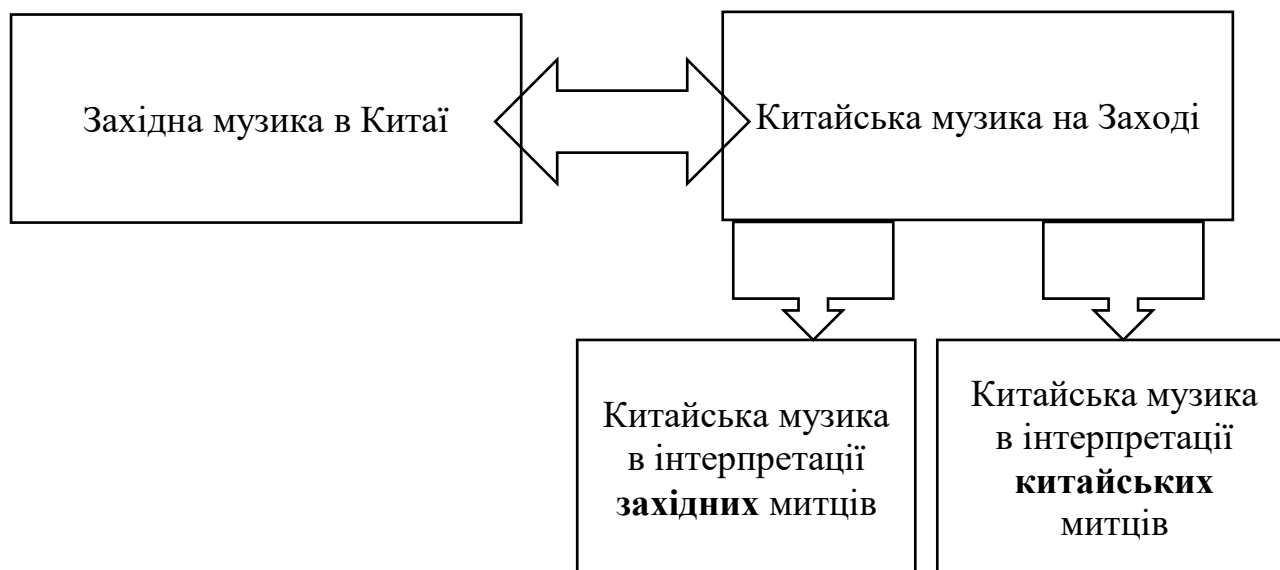
Музичний транснаціоналізм визначається способом музичної творчості, заснованим на транснаціональній свідомості, яка інформується нацією, але не обмежена нею. Цей феномен є прикладом взаємозв'язку між локальним і глобальним: композитори та їхні транснаціональні твори також представляють *локальний феномен західного світу*. Китайська культурна спадщина композиторів, особисті історії, освіченість західною музичною традицією та співпраця з музикантами-виконавцями – все це підлягає гнучкому поєднанню та рекомбінації.

Поняття транснаціоналізму використовується також у лінгвістичній науці. Прикладом може бути концепція «транслінгвальної практики» Лідії Лю [134], яка використовує термін «транслінгвальна практика» для опису мовної діяльності, такої як переклад і неологізми, завдяки яким нове значення та способи репрезентації набувають легітимізації в новому контексті. У музиці також спостерігається подібне явище транслінгвальної практики, коли Китай вперше прийняв західну теорію та нотну грамоту на державному рівні на початку ХХ століття. Відбір та прийняття західних композиційних прийомів китайськими музикантами привели до нової музичної естетики та нових концепцій музичного твору. Коли нова китайська музика, у свою чергу, експортувалась і розвивалася в Сполучених Штатах вона пройшла ще один етап транслінгвальної практики, цього разу «гостем» стала нова китайська музика, яка була перенесена до нового культурного середовища (Схема 1).

Отже, синтез між західними техніками та китайською музикою вперше відбувся у Китаї. Протягом ХХ століття китайські композитори-емігранти сприяли створенню та легітимізації нової китайської музики в Америці. Якщо розглядати музичну композицію як тип перекладу із застосування композиторами західної нотної грамоти, то у випадку з сучасною китайською музикою може бути важко визначити статус базису та надбудови. Більшість китайських композиторів офіційно навчаються західній класичній музиці, яку можна вважати їхньою музичною «рідною мовою». При включенні елементів китайської музики у діалогічні відносини з західними елементами співвідношення стають плинними, що призводить до появи нового музичного способу репрезентації, що і називається музичним транснаціоналізмом.



Схема 1



В процесі транснаціоналізму великого значення набуває рух **відродження ранньої китайської музики**, який розгорнувся у 1950-х – 1960-х роках, коли композитор Чоу Вен-Чун почав популяризувати в США «рух автентичності». В результаті багато китайських композиторів-емігрантів набули прагнення відродити різні аспекти китайської культури, шукаючи натхнення в історичних моделях. Наприклад, Чжоу Лонг створює композицію на основі музики для цинь, стародавньої китайської цитри, Чень І інтерпретує традицію декламації віршів, елементи пекінської опери з'являються як у сучасних операх, так і в інструментальних творах. Композитори таким чином інтерпретують історичні музичні практики, щоб відтворити їх звучання для сучасної обстановки.

Тамара Лівінгстон [137] зазначає, що відродження часто має контркультурний характер; Кей Шелемей [122] також помічає «інакшість» минулого. Історично в західній класичній музиці і східні топоси, і синтез різних музичних мов сприймалися як «інакші». Працюючи в жанрах симфонії, великої опери та струнного квартету, китайські композитори впровадили свою синтезовану музичну мову до американського

мейнстріму. Синтезуючи західні жанри, їхня творчість також входить до музичної культури Китаю. Проекти по відродженню історичного минулого Китаю продовжуються, оскільки композитори не припиняють черпати натхнення з історичних сюжетів.

Ранні етапи кар'єри китайських композиторів «нової хвилі» протягом 1980-х і 1990-х років досліджували Френк Коувенховен [126–128], Барбара Міттлер [143], Крістіан Утц [89]. Ф. Коувенховен є директором Європейського фонду китайських музичних досліджень (СНІМЕ, що означає китайська музика в Європі), що базується в Нідерландах. Як засновник фонду, Ф. Коувенховен багато писав про розвиток та рецесію китайських композиторів у Європі та Сполучених Штатах. Монографія Б. Міттлер «Небезпечні мелодії: політика китайської музики в Гонконзі, Тайвані та Китайській Республіці» [144] була однією з перших, в якій була задокументована та порівняна нова музична діяльність у трьох регіонах. Її дослідження про наслідки Культурної революції показують, що, хоча політичні потрясіння спричинили руйнівні наслідки, її вплив на розвиток музичної творчості китайських композиторів був багатограним.

У роботі К. Утц «Neue Musik und Interkulturalität: Von John Cage bis Tan Dun» [193] надається найбільш повний на сьогоднішній день огляд діяльності Тан Дуна у Нью-Йорку в 1980-х і 1990-х роках. На прикладах з творів як західних, так і східних композиторів Утц демонструє різні процеси «міжкультуралізму», який він визначає як обмін або середовище (простір) між двома чітко різними культурними сутностями. Визначення К. Утца доповнює визначення *транскультуралізму* та призводить до трансформації вихідних параметрів. Ця гібридність стає «третім простором», який дає змогу з'являтися новим утворенням. Процес культурної гібридизації породжує щось інше, щось нове і невпізнанне, нову область сенсу та репрезентації.

Ненсі Рао [161] також докладно аналізує транснаціональний характер творів китайських композиторів у «Культурних кордонах і національних кордонах: нові твори Тан Дуна, Чень І та Брайта Шена». Хоча китайських композиторів-емігрантів можна назвати «китайськими американцями», проте, що їхня діяльність має транснаціональний статус. З іншого боку, хоча ярлик «діаспорний китайський» враховує батьківщину та глобальну діаспорну спільноту, він увічнює уявлення про «іншого» на чужому ґрунті.

Обговорення окремих композиторів чи окремих композицій можна знайти в роботах Еріка Хунга [116], Самсона Янга [203] та Пітера Чанга [88]. Особливо цікавими є статті С. Янга [203] в яких стверджується, що, хоча аналітики мають визнати індивідуальність китайських композиторів, все одно повинні критично ставитися до їхніх спогадів про «коріння» та «культуру», а також привласнення музичних традицій інших меншин.

Дослідження про нову китайську музику, наприклад «Критична історія нової музики в Китаї» Лю Чін-Чі [135], зосереджуються на творчих методах китайських композиторів у Китаї, Гонконзі та на Тайвані. Монографія Шейли Мелвін і Цзіньдон Кая «Рапсодія в червоному: як західна класична музика стала китайською» [171] містить відомості, що процес адаптації західної музики в Китаї сягає кінця XVI століття. Кілька дисертацій зосереджуються на конкретних аспектах формування ідентичності та формування нації за допомогою музики. Наприклад, у дисертації Чжоу Цзіньміна «Музика нової хвилі в Китаї» [208] обговорюється розвиток та естетика руху «нової хвилі», до якої належать Тан Дунь, Чень І та Чжоу Лонг.

Застосовуючи знання з питання транснаціоналізації культури, транснаціональних соціальних полей, а також інші відомості з соціальних та антропологічних вчень та розуміючи в яких умовах знаходяться китайські композитори, яких обставини творчості спонукають до пошуку

компромісів між декількома гранично відмінними культурами, можна отримати цікаву схему варіантів поєднання ознак китайської музичної творчості з західним композиторським стилем та представити шляхи транснаціоналізації музичної творчості у відповідності до цього.

Для зручності та повного розуміння концепції пропонуємо наступні пререквізити теорії.

***Транснаціональне поле (або простір) композиторської творчості*** – це автономний особистісний творчий простір автора, який конструюється специфічними силами двох або більше культурних парадигм, до яких ментально або фізично відносить себе композитор. ***Транснаціональні поля композиторської творчості*** композиторів-емігрантів поєднують місце їхнього походження з регіонами призначення та творчого виявлення.

**Транснаціоналізм музичної творчості** – це тип культурних зв'язків, спосіб культурного *відтворення*, притаманний творчості композиторів-емігрантів.

**Тип транснаціоналізації музичної творчості** – це спосіб поєднання композитором музичних характеристик двох культурних традицій, причетним до яких він себе вважає.

Отже, першим типом транснаціоналізації можна вважати свідоме розділення музичних ознак композитором задля подальшого використання у своїй творчості. Це відбувається в наслідку намагання закріплення свого статусу та підкреслення конкурентоспроможності своєї творчості на ринку західноєвропейської культури. Іншими словами означений процес доречно назвати ***сепарацією*** всередині транснаціонального поля творчості композитора, яку можна спостерігати на початкових стадіях адаптації авторами композиційних прийомів музичної творчості країни, до якої він/вона емігрує. В таких випадках китайські композитори свідомо відділяють твори «західного зразка» з типовими для жанрів наборами

традиційних інструментів, спрямованих переважно на «західну аудиторію», від традиційно «китайських» творів, написаних на китайські тексти (якщо вони передбачені), в рамках традиційних жанрових зразків та тембрових якостей, які спрямовуються виключно на китайську діаспору (або взагалі, китайського слухача). Ці твори не встановлюють зв'язку між двома культурами; єдиним провідником-посередником стає персона композитора. Схематично це можна представити наступним чином (Схема 7):

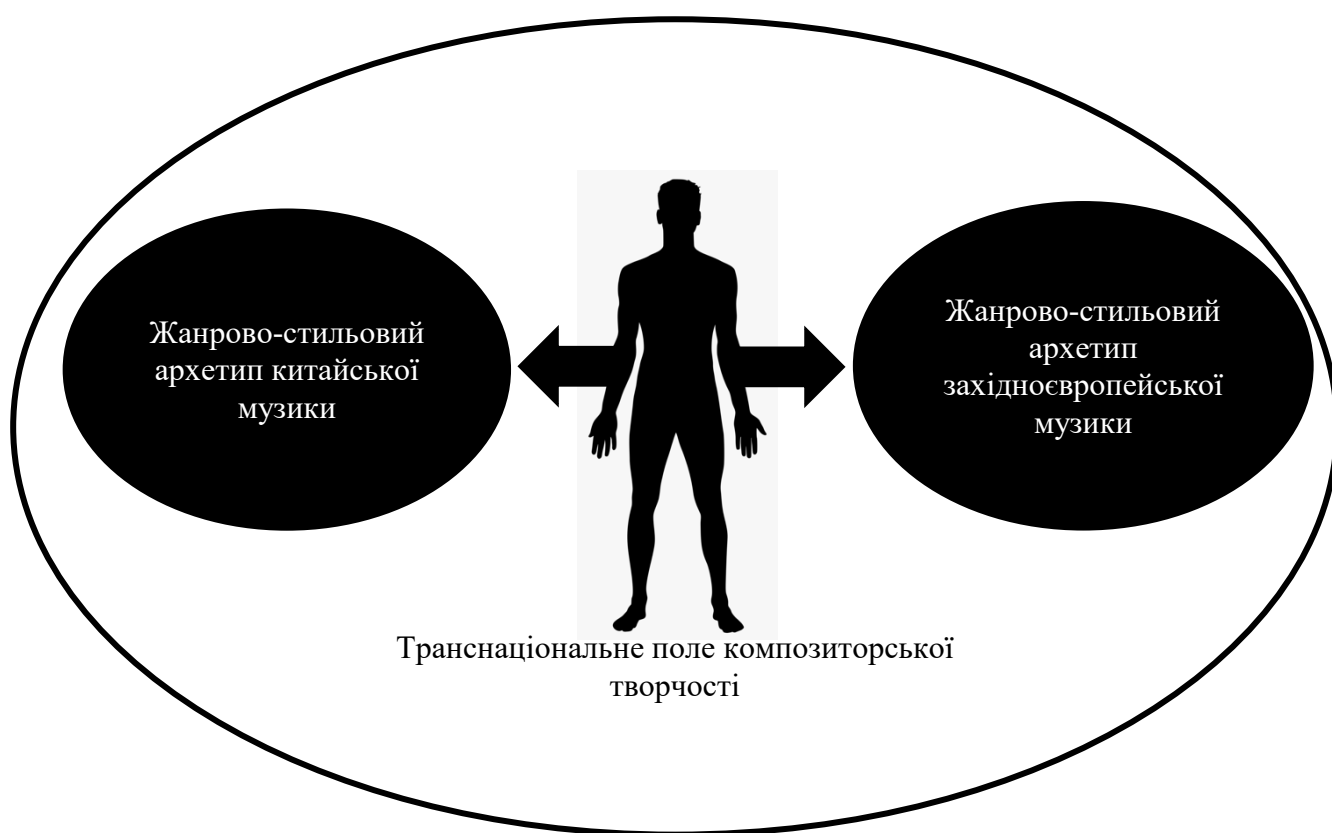


Схема 2. Перший тип транснаціональної взаємодії. Сепарація

Другий тип взаємозв'язку пропонуємо назвати *екстраполяцією* або перенесенням – виділення в транснаціональному полі композиторської творчості певних ознак культурного середовища та перенесення і заміна аналогічних параметрів в сфері іншого культурного поля. Найпростішим прикладом є створення композицій для китайських інструментів в жанрах

європейської музики або пошук тембрової альтернативи серед європейських інструментів китайським традиційним тембрам. Схематично це можна представити наступним чином (Схема 8):

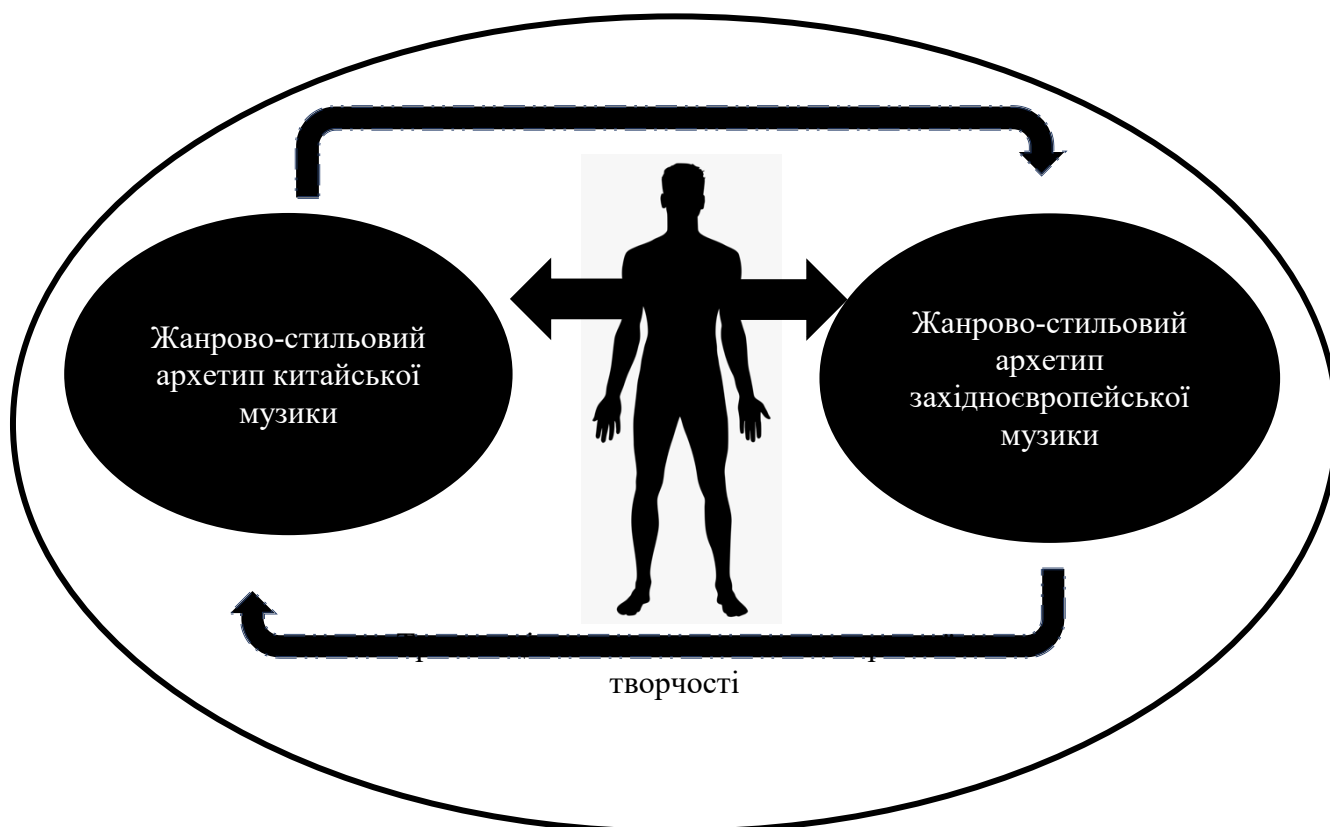


Схема 3. Другий тип транснаціональної взаємодії. Екстраполяція

Нарешті, третій тип взаємодії – це *інтеграція* жанрово-стильових ознак двох культурних парадигм, що поглинаються один одним та існують як нова стильова ідентичність. Такий варіант є найбільш репрезентативним проявом композиторської індивідуальності у нових контекстних умовах. Композитор опиняється оплетеним системою чисельних зв'язків, що встановлюються в рамках транснаціонального поля його творчості. Схематично цей тип взаємодії можна позначити наступним чином (чорними та сірими колами позначені окремі жанрово-стильові ознаки китайської та європейської музики) (Схема 9).

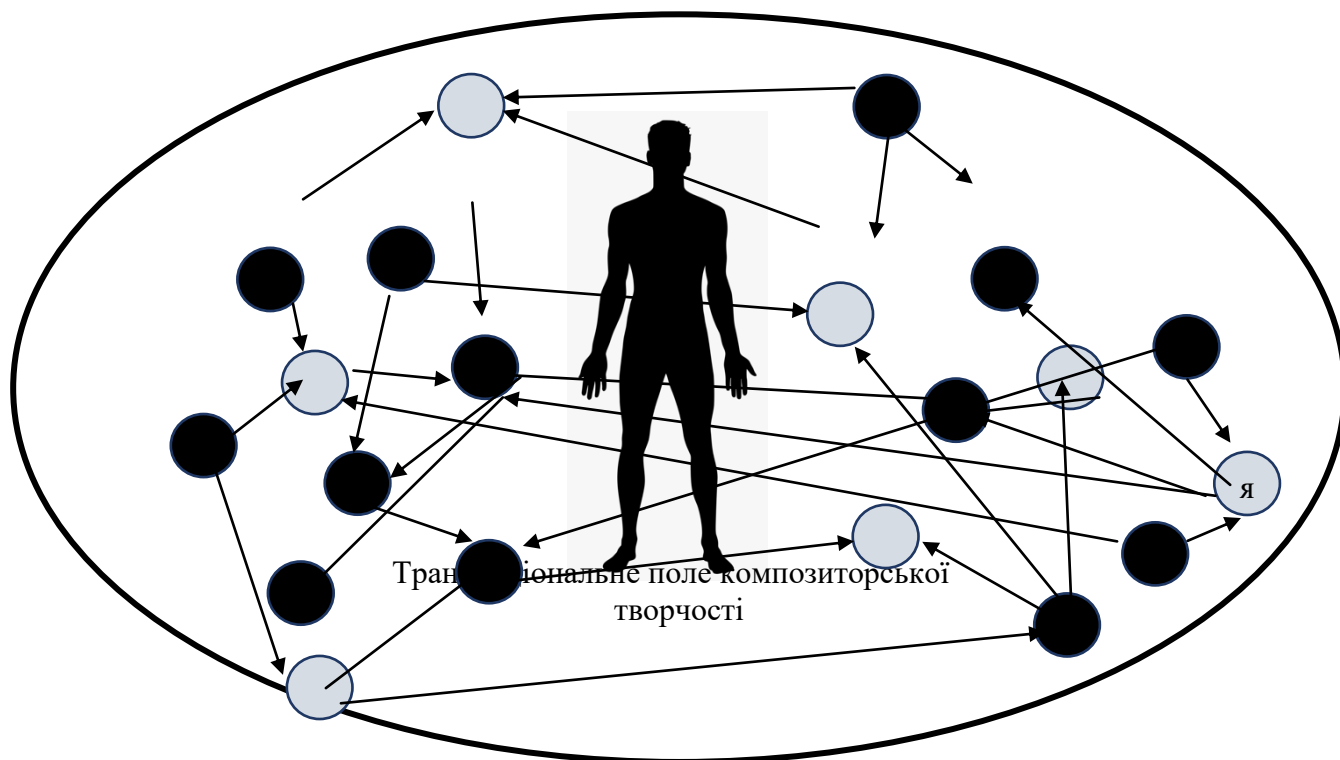


Схема 4. Третій тип транснаціональної взаємодії. Інтеграція

Отже, зв'язок людей через територіальні кордони підтверджений документально протягом багатьох століть. Цей зв'язок розуміється як економічний, соціальний і культурний та має значення для все більшої кількості людей, а також кидає виклик впливу національної держави. Хоча транснаціоналізм як процес зазнає еволюції, він також впливає на територіальний розвиток культур різноманітними способами, що включають і глобалізацію. Завдяки глобальному споживанню продуктів культури іноземних мігрантів, які транслюють свою індивідуальну культуру у нові контексти, коли вони переміщуються з однієї країни в іншу, також можна розглядати як прихильників та постачальників транснаціональної культури.

### 1.3. Китайські композитори в США та Європі: досвід творчості

Твори китайських композиторів становлять основу сучасної китайської музики, проте вони підпадають під західну художню музичну традицію. Репертуар складається з композицій, які виконуються в концертних залах та оцінюються критиками та науковцями. Самі композитори підтримуються університетами, культурними організаціями, і комерційною музичною індустрією. Тим не менш, розглядати сучасну китайську музику виключно як західну чи як китайську музику не вважається правильним. Твори сучасних китайських композиторів як у Китаї, так і на Заході отримали назву «нова китайська музика», про що йдеться у дослідженнях Барбари Мітлер у «Dangerous Tunes» [144] (1997) і Лю Цзінчжі «Критична історія нової музики в Китаї» [136] (2010).

Китайські композитори та їхні твори були переплетені з культурним ландшафтом США. Нова китайська музика безсумнівно викликала зміну сприйняття китайських музикантів, ступінь опосередкування традицій якими простягається від імітації до новаторства у сфері західної музики. Подібні твори допомогли сформувати в суспільному просторі уяву про космополітичну китайську ідентичність, яка виділяє специфічну китайську інтелектуальну та культурну історію. Різноманітні композиційні підходи та естетика спрямовані на залучення та взаємодію з китайською аудиторією як зі Східної Азії та діаспори, так і американської та європейської аудиторії.

Америка – це країна, де навчалось багато сучасних композиторів, які народилися в Китаї. Більшість їхньої музики було написано та виконано в цій країні, яка сприяє співпраці між стилістично розбіжними групами та дає можливості для виступів та фінансує різноманітні культурні заходи. Успіх китайських композиторів в США став сходинкою на шляху до їхнього відокремленого статусу у світі західної художньої музики, що, у



свою чергу, спонукало їх стати визначальним голосом сучасної китайської музики. Причинами цього явища можна вважати наступні фактори:

- освіта композиторів, їхнє творче спілкування з видатними західними композиторами та визнання їхніх творів основними виконавськими організаціями;

- втілення діалектичного зв'язку між орієнталізмом та протистоянням етнічним стереотипам, що надихає широке коло аудиторії та критиків;

- нова китайська музика порушує проблему транснаціоналізму, який об'єднує азіатські, європейські та американські традиції.

Нова китайська музика виникла в Китаї на межі ХХ століття як частина проекту національного будівництва після імперського правління. Західна музика представляла західні технології та силу і була адаптована китайськими музикантами як засіб соціальної трансформації. Цей акцент на функціональному аспекті музики продовжує проявлятися в сучасній китайській музиці, більше того, китайські композитори продовжують підкреслювати свою соціальну відповідальність і доступність своєї музики в програмних нотатках та інтерв'ю.

Нова китайська музика почала розвиватися в Сполучених Штатах Америки у другій половині ХХ століття. Крім освітніх та виконавських закладів, які надають місце для виконання такої музики, значний внесок в процес зробили китайські американські громади (наприклад, китайський музичний ансамбль Music).

Китайський транснаціоналізм не є новим явищем, але у ХХ столітті йому сприяли технологічний прогрес і політика відкритих дверей Китаю, яка розпочалася з 1980-х років і все більше пристосовується до китайців, які живуть за кордоном. На відміну від діаспори, транснаціоналізм означає майже безперервний зв'язок і взаємодію між країною походження та країною перебування. У музиці китайських композиторів-емігрантів

спостерігається музичний транснаціоналізм, який проявляється не лише в синтезованій музичній мові, а й у тематиці, способах виконання та поширення музики. Значну роль у розвитку музичного транснаціоналізму відіграла практика відродження.

Термін «відродження» може здатися невідповідним у його буквальному сенсі реанімації вмираючої традиції. Китайська музика була присутня серед перших китайських іммігрантів з 1850-х років. Десятиліття культурної революції створили розкол між історичними та музичними практиками. Вийшовши з революції та здійснивши великий перехід до Сполучених Штатів, композитори-емігранти сформували свої індивідуальні бачення того, що підходить їхньому життю та досвіду. Тому поняття «відродження» розуміється достатньо широко, як процес переосмислення, безперервності, спроба зберегти щось, зробити видимим те, що було приховано.

Серед композиторів-емігрантів, які значним чином вплинули на розвиток китайської музики за кордоном, треба назвати Чжоу Венчжун, Чень І, Брайт Шена, Тан Дуна і Чжоу Лонга. Всі ці композитори відносяться до композиторів так званої «нової хвилі», які експериментують з новітніми композиторськими техніками.



Малюнок 6. Чжоу Венчжун  
(фото з відкритих джерел)

**Чжоу Венчжун** (Zhou Wenzhong, 1923–2019) – американо-китайський композитор, який емігрував до Сполучених Штатів у 1946 році. Він отримав музичну підготовку в Консерваторії Нової Англії та Колумбійському університеті. Чжоу вважається одним з перших китайських композиторів, який спробував перекласти автентичні східні мелодії та ритми мовою

західної музики. Композитор навчався у Ніколаса Слонімського в Консерваторії Нової Англії та у Едгара Вареза та Отто Люенінга в Нью-Йорку. Чжоу займався синтезом західних і східних звуків протягом усього життя. Під час його ранніх композицій в Нью-Йорку один досвід змінив бачення композитора щодо того, як включити різні культурні елементи в один твір.

Чжоу ретельно вивчав китайську музику та культуру. Водночас зустріч композитора із західною культурою допомогла йому побачити й оцінити власну культуру в новому світлі. Щоб заново вивчити та інтерпретувати китайські музичні традиції, Чжоу провів два роки, досліджуючи класичну китайську музику та драму за грантом від Фонду Рокфеллера.

У 1954 році він став першим технічним помічником у Колумбійській лабораторії електронної музики і одночасно був призначений директором дослідницького проекту з китайської музики та драматургії. Це дослідження зміцнило його власні естетичні переконання і привело його до синтезу теорій каліграфії, цинь, одиничних тонів та І-цзин, що представляло собою новий ґрунт у його композиційному мисленні. Як голова музичного відділу Колумбійського університету він зіграв важливу роль у забезпеченні його композиційної програми чітким відчуттям художнього бачення. Чжоу також відзначився як віце-декан Школи мистецтв і директор Центру сучасної музики Фріца Райнера при Колумбійському університеті. Серед його відомих учнів: Чжоу Лонг, Чень І, Тан Дун, Чинарі Унг, Девід Фрум, Ге Хан-ру, Брайт Шен, Джеймс Тенні, Цзин Цзінь Луо, Майкл Розенцвейг, Фей-Еллен Сільверман, Жак-Луї Моно та Сюнзі Вонг.

У 1978 році Чжоу Венчжун заснував Центр обміну мистецтвом США та Китаю при Колумбійському університеті, щоб сприяти взаєморозумінню між двома країнами через канал культури. Це була

перша організація, яка вирішила питання про необхідність відновлення зв'язків між лідерами мистецтва Китаю та Сполучених Штатів після того, як дипломатичні зв'язки були розірвані протягом тридцяти років. Центр організував обміни в обох напрямках. Видатні артисти, зокрема скрипаль Айзек Стерн, драматург Артур Міллер, письменниця Сьюзан Зонтаг і хореограф Алвін Ніколаїс, відвідали Китай, тоді як видатні діячі культури Китаю, такі як драматург Цао Ю та актор Ін Руочен, відвідали США. Серед багатьох проектів була шестирічна поточна програма в мистецькій освіті під керівництвом Говарда Гарднера з «Project Zero» в Гарвардському університеті. У 1990-х роках до сфери діяльності Центру ввійшли програми, зосереджені на мистецтві етнічних національностей провінції Юньнань та відповідних питаннях збереження навколишнього середовища.

Щодо музичного стилю Чжоу був прихильником творчості Е. Вареза. Проте Чжоу прагнув у своїй музиці не просто пропагувати та продовжувати варезіанські концепції, а й вийти за межі тіні свого вчителя. Музика Чжоу інтегрувала Схід і Захід. Водночас композитора можна вважати засновником сучасної китайської музичної парадигми, його музика встановлює стандарт і приклад для наслідування наступним поколінням.

Нові погляди Чжоу на китайську музику привели до ширшого та інтегрованого сприйняття її вченими та композиторами як Сходу, так і Заходу. Він визнав важливість музики цинь і концепції єдиного тону, а також витонченість окремих висот. Він вважав, що Захід опанував формальні структури східної музики, тоді як Схід залишається осторонь використання традиційних знань та набутків. Формально наслідуючи західні досягнення, Чжоу використав ці нюанси не як просто прикрасу, а як основний структурний елемент. Також філософською основою його музики на різних рівнях служить мистецтво каліграфії. Контрольована

спонтанність і тиха інтенсивність, разом з процесом зростання, таким органічним і немінучим, як і китайська природа, залишаються необхідними стилістичними елементами музики Чжоу. Зрештою, композитор прагнув не стільки об'єднати східні та західні традиції, скільки інтернаціоналізувати та вийти за межі сучасних ідіом і прийомів, щоб створити глибоко особистий стиль, який відображає справжній, сучасний композиторський стиль.

Твори Чжоу виконували оркестри Чикаго, Філадельфії, Нью-Йорка, Сан-Франциско, Берліна, Парижа, Токіо. Він отримував гранти від Фондів Рокфеллера, Гуггенхайма і Кусевицького, від Національного інституту мистецтв і літератури, Національного фонду мистецтв і Ради штату Нью-Йорк з питань мистецтв. Він був почесним професором музичної композиції Фріца Райнера в Колумбійському університеті, а також членом Американської академії та Інституту мистецтв і літератури. Композитор був почесним членом Азіатської ліги композиторів, ліги ISCM, Альянсу американських композиторів, Американського музичного центру та Американського товариства університетських композиторів. Чжоу Венчжун був членом Американської академії мистецтв і літератури, а в 2001 році Міністерство культури Франції признало його *Officier des Ordre des Arts et des Lettres*. У 2018 році Синхайська музична консерваторія в Гуанчжоу відкрила Центр музичних досліджень Чоу Венчжуна, щоб продовжити спадщину композитора та ініціювати проекти на підтримку сучасної музики. У 2019 році він отримав звання почесного доктора Консерваторії Нової Англії.

В ранніх творах Чжоу Венчжун використовував китайську поезію та цитував китайські мелодії. Репрезентативними композиціями цього періоду є «Пейзажі» (1949), «Все на весняному вітрі» (1952–1953), «І опали пелюстки» (1954), «Верба нова» (1957).

У зрілому періоді джерелом натхнення для Чжоу послужила філософська книга «І Цзин» (Книга змін), зміст якої, за його словами, представляє «зародкові елементи всього, що відбувається у Всесвіті, включаючи явища природи, людські справи та ідеї» [156, 93]. На основі концепцій інь і ян, представлених в І Цзін, Чжоу створив змінні режими – систему інтервалів і змісту висоти, які відповідають триграмам і гексаграмам в «І Цзин». Чжоу застосував і експериментував з принципами «І Цзин» в гармонічних, тематичних, текстурних і ритмічних структурах.

Починаючи з кінця 1950-х років, Чжоу почав експериментувати у своїх композиціях зі змінними ладами. Цзяньцзюнь Хе [110] класифікував твори Чжоу на дві категорії: «пов'язані з пентатонікою» або «засновані на змінних ладах» композиції. Більшість ранніх творів Чжоу пов'язані з пентатонікою, і Чжоу черпав натхнення з традиційних китайських пентатонічних мелодій. Твір «*Metaphor*» (1960) знаменує собою початок середнього періоду творчості, коли композитор почав використовувати змінні модуси як основу композиційного методу. Пізніше Чжоу застосував аналогічні прийоми у таких творах, як «*Cursive*» (1963), «*Pien*» (1966) і «*Yun*» (1969).

Ще одна еволюційна концепція Чжоу – це ідеограма, в рамках якої композитор експериментував, намагаючись синтезувати західні та східні елементи та передати китайські звуки за допомогою західних інструментів. Композитор є досвідченим каліграфом, і після багатьох років практики в різних стилях і сценаріях китайської каліграфії Чжоу почав бачити паралелі в мистецтві каліграфії та музики. Митець писав: «Курсивний шрифт представляє суть мистецтва китайської каліграфії, оскільки його виразність залежить виключно від спонтанного, але контрольованого потоку чорнила, який за допомогою мазків пензля проектує не тільки плавні лінії у взаємодії, але також щільність, текстуру та врівноваженість... Ці якості, перекладені на музичні терміни, часто

зустрічаються в музиці для духових і струнних інструментів сходу» [110, 42]. Чжоу порівнює потік чорнила з густотою музики і експериментує з ідеограмами скоропису у творі «Cursive» (1963).

Пізні твори Чжоу відзначаються схильністю до абстракції. Такими є композиції «Пекін у тумані» (1986), «Відлуння з ущелини» (1996), «Піки вітру» (1994), «Концерт для скрипки з оркестром» (1991) і «Хмари» (1998).

Творчості Чжоу Венчжоу присвячено багато робіт, серед яких найбільш масштабною та значущою є монографія П. М. Чанга «Чжоу Вен-Чанг. Життя і творчість сучасного американського композитора китайського походження» [156].



Малюнок 7. Чень І  
(фото з відкритих джерел)

**Чень І** (*Chen Yi*, народилася у 1953 році) – це американська композиторка, народжена у Китаї. Вона вивчала композицію у Ву Цзу-цяна в Центральній музичній консерваторії в Пекіні в 1978–1986 роках, де отримала ступінь магістра. Потім вона вивчала композицію у Чжоу Венчжуна та Маріо Давидовського в Колумбійському університеті у 1986–1993 рр. і там з відзнакою отримала ступінь магістра.

Чень І також отримала почесні докторські звання Консерваторії Університету Лоуренса в Еплтоні, штат Вісконсін, у 2002 році, Консерваторії Болдуїна Уоллеса в Бера, штат Огайо, в 2008 році, Університету Портленда в Орегоні в 2009 році і Нової школи в Нью-Йорку у 2010 році.

Серед її численних нагород у Китаї – перша премія на національному конкурсі (1985, для дуету Є № 1), перша премія на конкурсі музики для фортепіано для дітей у Пекіні (1985, для Ю Дяо) та

перша премія на конкурсі традиційної музики Центральної музичної консерваторії в Пекіні (1986, для Се Цзи). Серед її нагород у США – премія Лілі Буланджер від Жіночої філармонії в Сан-Франциско (1994), стипендія *NEA Composer Fellowship* (1994), стипендія Годдарда Ліберсона від Американської академії мистецтв і літератури (1996), стипендія Гуггенхайма (1996), а також медаль Сореля за музичну майстерність від Центру вивчення жінок і суспільства при Міському університеті Нью-Йорка (1996). Вона також отримала премію Альперта в області мистецтв Каліфорнійського інституту мистецтв у Валенсії, Санта-Кларіта (1997), премію Едді Медора Кінга за музичну композицію від Техаського університету (1999), премію за програмування від ASCAP (2002), премію Чарльза Айвза від Американської академії мистецтв і літератури (2001–02), премію *ASCAP Concert Music Award* (2001), премію Elise Нагорода Стогера від Товариства камерної музики Лінкольн-центру (2002), нагороду «Посол дружби» від Меморіального фонду Едгара Сноу (2002) та премію Кауфмана в мистецтві/стипендії від Університету Міссурі-Канзас-Сіті (2006). Вона є членом Американської академії мистецтв і наук з 2005 року. Її камерна музика була представлена в серії з десяти фільмів про сучасну музику «Звук і тиша» спільного виробництва ISCM (1989).

Композиторка веде активну мистецьку діяльність. У 1970–1978 роках вона була композитором і концертмейстером Пекінської оперної трупи. Вона заснувала двомовний інформаційний бюлетень Музики з Китаю в 1991 році і була його співредактором з 1991 року. Вона була резиденткою жіночої філармонії, чоловічого хору *Chanticleer* і програми творчого мистецтва *Aptos* в Сан-Франциско. Чень І входила до консультативної ради Американського оркестру композиторів з 1993 року, Міжнародного альянсу жінок у музиці з 1995 року та школи Уолдена в Дубліні, штат Нью-Гемпшир, з 2000 року. Вона була членом ради директорів *Chamber Music America* з 2002 року.



В своїй творчості Чен І рідко використовує мелодії традиційної китайської музики, проте, вводячи їх, вона намагається відтворити оригінальний китайський фольклор за допомогою нових концепцій та нових технологій. Фортепіанний твір «*Duo ye*» є прекрасним прикладом того, як їй, справді, вдалося використати китайську музику, поєднавши її з новими техніками. Завдяки використанню нерегулярних ритмів та простої теми в стилі китайського фольклору, в музиці Чень І вдалося відтворити національний танець, який є сучасним за кольором і водночас укорінений у рідній культурі. Б. Міттлер [143] вважає, що стиль Чень І часто коливається між традиціями Китаю та Заходу і тяжіє більше до традиційної тональності, ніж до нових і сучасних технік. Прелюдія «*Xuqi*» (1989) є її першою роботою для китайського оркестру, в якому композиторка втілює всі характеристики китайського оркестру – меланхолію і таємничість та водночас велику енергію. Твір «*Meng*» (1987), написаний для струнного оркестру, за своїм стилем нагадує романтичну музику. Духовий квінтет (1987) заснований на дванадцятинотній системі композиції і за формальною побудовою є ретельно продуманим навчальним твором. Три пісні (1985) – це акапельна хоральна композиція, яка виросла з традиційної китайської драми та південних фольклорних балад, переосмислених у романтичному дусі.



Малюнок 8. Чжоу Лонг (фото з відкритих джерел)

**Чжоу Лонг** (Zhōu Lóng, народився у 1953 році) – китайсько-американський композитор, який у 2011 році отримав Пулітцерівську премію в галузі музики.

Чжоу Лонг народився в Пекіні в мистецькій родині і з раннього дитинства почав вивчати фортепіано. Через мистецькі

обмеження, запроваджені під час Культурної революції, він був змушений відкласти навчання на фортепіано, проте ближче до кінця Культурної революції зміг відновити свої музичні студії в області композиції, теорії музики, диригування, а також традиційної китайської музики. Через рік після завершення Культурної революції Чжоу Лонг був одним із ста студентів, обраних із вісімнадцяти тисяч абітурієнтів для навчання у нещодавно відкритій Центральній музичній консерваторії в Пекіні в 1977 році.

Після закінчення університету у 1983 році Чжоу Лонг був призначений на посаду штатного композитора Національного симфонічного оркестру мовлення Китаю. Лише недовго пробувши на цій посаді, Чжоу Лонг поїхав до Сполучених Штатів за стипендією, щоб навчатися в Колумбійському університеті та продовжив навчання композиції у Чжоу Венчжуна, Маріо Давидовського та Джорджа Едвардса, отримавши ступінь доктора музичних мистецтв у 1993 році. Живучи в Нью-Йорку, він став музичним керівником *Music From China*, групи, заснованої в 1984 році з метою представлення концертів традиційної китайської музики в Сполучених Штатах. Під керівництвом Чжоу Лонга *Music From China* розширила свої початкові цілі, охопивши сучасні китайські твори, які відображають як китайський, так і західний звуковий світ та музичні мови.

У 2002 році Чжоу Лонг виступив як композитор *Music Alive!* на фестивалі *Silk Road Project* симфонічного оркестру Сіетла з Йо-Йо Ма. Зараз він обіймає посаду заслуженого професора композиції в музичній консерваторії Університету Міссурі-Канзас-Сіті. З 2004 по 2005 рік Чжоу Лонга запросили в якості резидента Клівлендського інституту музики. Крім того, він провів багато майстер-класів і лекцій у Бруклінському коледжі, Колумбійському університеті, Каліфорнійському університеті в

Берклі, Центральній музичній консерваторії в Пекіні та кількох консерваторіях Сполучених Штатів.

Не вважаючи себе ані китайським, ані американським композитором, Чжоу Лонг поєднує обидві музичні сфери, створюючи унікальні звукові контури. Після прибуття в Сполучені Штати Чжоу довго досліджував виразові можливості, композиційні техніки та оволодівав власною музичною мовою. Своєю музикою композитор намагається покращити взаєморозуміння між людьми різного походження. Його концепції часто впливають із стародавньої китайської поезії. Він використовує ресурси звукових спектрів і традицій двох різних культур, а також медіатехнології. Він пише: «Поетичні вірші можуть дати вам рамку; рухи каліграфії можуть дати вам ритм; стародавній темний колір туші може надати вам простір, відстань і шари; різноманітні джерела звуку можуть надати вам колір. Нарешті, ремесло забезпечує ваше власне повне вираження» [209]. Чжоу Лонг використовує китайські тембри та народні теми, поєднуючи їх з західними концепціями гармонії. Він також часто бере знайомі мелодії, змінюючи їх через доповнення дисонансами та новими тематичними зворотами.

Його найважливіші твори — симфонія «*Guanlingsan*», симфонічна поема «*Yu ge*» (Пісня риби), балетна музика «*Dong Shi xiaopin*», струнний квартет «*Qin qu*» (Пісня цинь), який отримав першу премію на Четвертій Національній премії музичних творів, квартет традиційних китайських інструментів «*Konggu liushui*» (Вода тече порожньою долиною), який посів друге місце на Третій національній премії музичних творів, фортепіанний твір «*Wu kui*», який отримав приз на конкурсі китайських фортепіанних творів), п'єса для скрипки «*Taiping gu*», п'єса гуцинь і флейта «*Su*» [Спогади ведеться до давніх часів], комбіноване соло ударних «*Zhonggu ye san: Qi, yu, tao*» (Три музичні твори для дзвонів і барабанів: бойова сокира, молитви про дощ, стародавній прапор), концерт

для ударних і китайського оркестру «*Zhongguo kuan gxiangqu*» (Китайська рапсодія) та електронна п'єса «*Yuzhou zhi guang*» (Світло всесвіту).

Треба зазначити, що специфіка творчості азіатсько-американських композиторів мало чим відрізняється від творчості азіатсько-європейських та власне азіатських авторів. Так, в той самий час, коли Чень І та Чжоу Лонг експретиментували в США, китайські композитори в Китаї почали писати музику з використанням різноманітних китайських традиційних інструментів (сона, піпа, ерху та ін.), поєднуючи це з освоєнням європейських технік композиції. Для китайських композиторів поєднання традиційного музичного матеріалу, інструментарію та західних композиційних технік створювало можливість увійти у світовий музичний контекст на рівних з західними митцями.

У 1980-х роках увага китайських композиторів зосередилася на серійній техніці. Залучення до неї почалося за допомогою аналізу творів та європейської теоретичної літератури про неї. При цьому у більшості випадків у творчості китайських композиторів серія будувалася на основі пентатонних звукорядів, натурально-ладових – трихордових чи тетрахордових – та пентахордових оборотів. Крім прагнення до синтезу серійних структур з китайськими звукорядами та властивими традиційній китайській музиці оборотами, можна виявити також і синтез китайської філософії із західними раціональними принципами в самій ідеї побудови композиції. Таким чином, інтерес до серійної техніки з боку китайських композиторів, які асимілювали європейський досвід серіалізму, у 1980-х роках пов'язаний із насиченням дванадцятитонової серії ладовими оборотами китайської музики. Принципи метроритмічної організації також відображають вплив національних традицій, таких як музикування традиційних ансамблів ударних інструментів.

В цьому ракурсі відзначається діяльність професора Шанхайської консерваторії **Чжао Сяошена** (Zhao Xiaosheng). Здобувши музичну освіту



Малюнок 9. Чжао Сяошен  
(фото з відкритих джерел)

в Шанхаї, Чжао Сяошен з 1981 по 1984 роки навчався в Колумбійському університеті Нью-Йорка, займався електронною композицією в університеті штату Міссурі. У 1985 році він повернувся до Китаю і з того часу викладає у Шанхійській консерваторії. Його творчість являє собою зразок постмодерністського синтезу Східної та Західної культур, пов'язаного із зверненням до давньокитайської філософської та естетичної парадигми Тайцзі. Основною філософією тайцзи стає єдність протилежностей – Ін-янь, коріння якої лежить у філософії Дао. Історія зародження вчення тайцзи походить від ідей знаменитого даоського подвижника Чень Туаня (871-989). Чжао Сяошен поєднує ці фундаментальні засади давньокитайської філософії з серійністю. Схід і Захід взаємодіють у химерному постмодерністському діалозі національних та європейських традицій. Чжао Сяошен створив свій власний метод композиції, що спирається на символіку інь та янь. Протилежне може бути представлене у гармонійній взаємодії з погляду класичного європейського розуміння гармонії.

У своїй першій танцювальній сюїті «Мелодія Землі» (1990–1991) він включає китайські традиційні інструменти та співи у стилі пекінської опери. Його третя танцювальна сюїта Heavenly Sacrifice (1990–91) поєднує елементи китайської ритуальної музики, а балет «Сонце над пусткою» (1992) є колажем, що включає поп-басові ритми, хор і оркестр, до якого входять піпи, що інтерпретовані в стилі кантрі.

У 1987 році Чжао створив свій особливий рід серіалізму в рамках китайської традиції, так звану систему композиції Тайцзи. Вона ґрунтується на дуже складній симетричній шкалі. Ноти гами тайцзи утворюють два шеститонові ряди з характерними пентатонними

інтервалами, які є дзеркальним відображенням одне одного. З цих рядів вибираються групи тонів відповідно до гексаграм стародавньої Книги Змін (І-цзін), яка обмежує кількість нот, що використовуються в будь-який момент часу. Один із перших творів Чжао, в яких використовується ця система, – «Три вірші на тему Інь та Ян» (*Yinyang sanque*, 1987) для будь-яких шістнадцяти виконавців.



Малюнок 10. Хуан Руо (фото з відкритих джерел)

**Хуан Руо (Huang Ruo)** – ще один китайсько-американський композитор та виконавець, який вважається одним із провідних молодих композиторів світу. Його стиль сполучає китайську старовинну та народну музику, західний авангард, експериментальну музику, шум, природний та оброблений звук,

рок та джаз. Проте він не просто поєднує західні і східні елементи, а створює органічну інтеграцію. Композиторська діяльність Хуан Руо охоплюють оркестрову, камерну музику, оперу, а також кросжанрові твори, звукові інсталяції, мультимедіа, експериментальні імпровізації, фолк-рок та кіномузику.

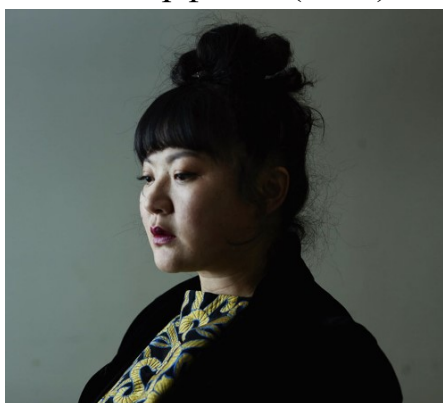
Музика Хуан Руо завоювала багато нагород, серед яких – перемога у конкурсі «Celebrate Asia» (2010) з композицією «The Yellow Earth». Роботи Хуан Руо виконуються на сценах багатьох театрів світу (Санта-Фе, Сполето, Лінкольн-центр, Вашингтонська національна опера, Х'юстонська Гранд-опера, Нью-Йоркська міська опера та Опера Гонконгу).

Композитор отримав як традиційну, так і західну освіту в Шанхайській музичній консерваторії. У 1995 році, отримавши премію Генрі Манчіні він продовжив навчання в Сполучених Штатах в

Оберлінській консерваторії в Огайо та в Джульярдській школі в Нью-Йорку. Він є художнім керівником і диригентом Ensemble FIRE, а в 2006 році Національний комітет із відносин між США та Китаєм обрав його молодим лідером.

Музичний стиль Хуан Пуо – це його спроба «визначити зв'язки між простором, часом і звуком. Це пов'язано з архітектурою та сучасним мистецтвом загалом, яке я дуже люблю» [114].

Перше знайомство композитора з оперою відбулося в дитинстві. На сьогоднішній момент Хуан Пуо є автором шести опер – триактної опери «Доктор Сунь Ятсен» (2011, редакція 2014), одноактної опери «Зв'язаний» (2014), одноактної опери «Американський солдат» (2014, редакція 2018), одноактної опери «Перерваний рай» (2015), «Книга гір і морів» (2022) та «М. Батерфляй» (2022).



Малюнок 11. Ду Юн  
(фото з відкритих джерел)

Ще однією молодого китайсько-американською композиторкою та співачкою є пані Ду Юн (*Du Yun*), яка отримала за свою оперу «Кістка ангела» на лібрето Ройса Ваврека Пулітцерівську премію (2017) У 2018 році Корпорація Карнегі в Нью-Йорку назвала композиторку однією з 38 великих іммігрантів, а в 2019 році отримала номінацію на премію Греммі в категорії «Найкраща класична сучасна композиція» за свою роботу «Сяйво повітря».

Ду Юн, яка народилася у 1977 році та виросла у Шанхаї та зараз живе в Нью-Йорку, є композитором, мультиінструменталістом, артистом, активістом і куратором нової музики, який працює на перетині оркестрової, оперної, камерної музики, театру та кабаре, музики усної традиції, звукової інсталяції, електронної музики, візуального мистецтва та шуму.

Вона вивчала композицію в середній школі Шанхайської музичної консерваторії у Ден Ербо (Deng Erbo). Пізніше Ду Юн переїхала до Сполучених Штатів і закінчила музичну консерваторію Оберліна зі ступенем бакалавра музики в класі композиції під керівництвом Рендолфа Коулмана (Randolph Coleman) та отримала ступінь доктора філософії з музичної композиції в Гарвардському університеті, під наставництвом Бернарда Рендсома (Bernard Rands) і Маріо Давидовскі (Mario Davidovsky).

На стиль композиторки вплинула творість двох китайських поп-музикантів Доу Вея (Dou Wei) та Фей Вонга (Faye Wong) та режисерів Вонга Кар-Вая (Wong Kar-Wai) та Квентіна Тарантіно, про що сама Ду Юн зазначає у своїх інтерв'ю [89].

Роботи Ду Юн включають композиції для сольних інструментів, електроакустичну музику, камерну музику, оркестрові твори, оперу, інді-поп, панк, театральні композиції, усну традиційну музику, звукові інсталяції та перформанси. Твори Ду Юн виконувалися на міжнародних майданчиках, таких як Карнегі-Хол, Оперний театр Гуанчжоу, Зал Плейель у Парижі, Академія Сібеліуса в Гельсінкі, Школа музичної музики в Сан-Паулу, Дармштадтер Феріенкурсе в Німеччині та лондонський Саутбенк Центр. Вона писала для Нью-Йоркської філармонії, Сіетлського симфонічного оркестру, Детройтського симфонічного оркестру, Лос-Анджелесської філармонії, San Francisco Contemporary Music Players, а також для сольних виконавців Гіларі Хан і Метта Хаймовіца.

У 2020 році в Лос-Анджелесі відбулася прем'єра особливої опери Ду Юн «Sweet Land», написаної спільно з композитором Рейвеном Чаконом (Raven Chacon), з оперною компанією «The Industry» під керівництвом Юваля Шарона (Yuval Sharon), Каннупи Ганської Люгер (Cannupa Hanska Luger). Прем'єра опери відбулася в лютому 2020 року в Державному



історичному парку Лос-Анджелеса. Вистави проходили в спеціально побудованих тимчасових спорудах під відкритим небом і навколо них, і відбувалися як у сутінках, так і в темряві (початок о 18:30 або 21:00 відповідно). Глядачі відвідували різні частини знімального майданчика, у той час як частини опери виконувалися одночасно в різних місцях, а це означає, що жоден окремий глядач не міг побачити всю оперу в одній виставі. Головна тема опери – колоніалізм. Корінні американці представлені «господарями», а колоністи – «прибульцями». Воїнства спочатку вітають прибулих, але прибулі грабують землю в ім'я прогресу та Явної долі.

Загалом, в творчому доробку композиторки чотири опери: «In Our Daughter's Eyes», «Sweet Land», «Angel's Bone», «Zolle with A Cockroach's Tarantella»; оркестрові роботи «Повільні портрети», «Кракен», «Мантихора», «Сто голів», «Бездоганний землетрус»; камерна музика («Перипетії №1», «Твої очі не твої очі», «Повітряне світіння», «Кілька зупинок на поїзді N», «Кілька зупинок на 7-му потязі», «Татуйовані в снігу» («Кожна травинка навесні»); перформанси «Як справи, майбутнє, яке ніколи не залишало», «Як справи, минуле, що за рогом», «Біг», театральна та електронна музика.

Що стосується біфокальності в рамках її стилю, то Ду Юн висловлює цікаві думки: «Одна річ про таких композиторів, як Тан Дун: вони вийшли з Культурної революції після того, як двері були зачинені стільки років. Тому було так багато уваги до того, що робить Китай, багато цікавості – цікавості, а не активного расизму. Наше покоління – мені 44 – таке інше. Ми вивчаємо західну музику за такими строгими системами. І ми не закриваємо вуха на різні традиції чи стилі; таке ставлення на ранній стадії визначає, що у вас немає таких кордонів чи власності. Але ви все ще чуєте розмови про «Схід зустрічається із Заходом». Це так втомлює. Схід зустрічається із Заходом протягом

тисячоліть; якщо ми завжди просто зустрічаємося, це проблема ... Моє ім'я не означає, що я володію китайською культурою. Є так багато речей, яких я не знаю. Є стільки тягарів і суперечок – як жінка, кольорова жінка, китайка – що я вирішила не боротися і просто створювати свої власні речі ... Кожен іммігрант має свій власний шлях; ваша робота має відображати це» [75].



Малюнок 12. Ісан Юн  
(фото з відкритих джерел)

Прикладом азіатсько-європейських зв'язків може бути також творчість **Ісан Юна** – корейсько-німецького композитора, який міркував про поєднання елементів традиційної музики Східної Азії та сучасних західних композиторських технік, використовував ладові системи азіатської музики, зокрема систему люйлюй, у поєднанні із серійністю, із зверненням до традиційних інструментів. Так, у творчості цього найбільшого корейського композитора, котрий створив авторський стиль на фундаменті традиційної корейської культури, укріпленому новаторськими композиторськими техніками, Схід і Захід вступають у процес взаємообміну. Його спадщина, як частина корейської музичної культури, вливається у світовий контекст і збагачує простір музичного постмодернізму. У роботах Ісан Юна також фігурують образи інь та янь, а джерелом натхнення, як і для творчості більшості постмодерністських композиторів-неоорієнталістів, виступають китайська каліграфія та природні об'єкти – вода, дерева, вітер тощо.



Ще однією відомою південнокорейською композиторкою сучасної класичної музики, яка проживає в Берліні, є **Унсук Чін** (Unsuik Chin, 1961)

Малюнок 13. Унсук Чін  
(фото з відкритих джерел)

Вона вивчала композицію в Сеульському національному університеті, а також у Д. Лігеті у Вищій школі музики та театру Гамбурга. Унсук Чін є лауреатом численних нагород, отримала премію Grawemeyer Award 2004 за свій скрипковий концерт і премію Фонду принца П'єра за композицію у 2010 році за ансамблеву п'єсу «Gougalōn».

Твори Унсук Чін виконували оркестри по всьому світу, включаючи Берлінський філармонічний, Нью-Йоркський, Чиказький симфонічний оркестр, Лондонський філармонічний оркестр, Лос-Анджелеський філармонічний оркестр та багато інших.

Сама композиторка, розмірковуючи про власний стиль, зазначає: «Коли я переїхала до Німеччини, була тенденція класти композиторів у певні ящики, з усіма естетичними війнами того часу. Оскільки мене не цікавило приєднання до будь-якого табору чи модного авангарду чи інших течій, виконання екзотичних очікувань чи припущень щодо того, як повинна чи не повинна складати жінка, мені довелося почати кар'єру в інших країнах, ще живучи в Німеччині. Такі упередження, як погляд на азіатського композитора чи музиканта-виконавця лише через «соціологічні» приціли, все ще досить поширені в різних країнах, але часи змінюються. Звичайно, упередження і самовдоволення існують у всьому світі, в тому числі і в Азії. Можливо, єдиний засіб від цього, очевидно, і, на жаль, надто людського пориву – це спробувати зберегти відчуття подиву та спробу знайти дистанцію до себе» [75].

Унсук Чін не вважає свою музику приналежною до якоїсь певної культури чи стилю. Серед композиторів ХХ століття, які мають для неї особливе значення, вона виділяє Бартока, Стравінського, Дебюссі, Веберна, Ксенакіса та Лігеті. Також на стиль композиторки вплинув її досвід роботи з електронною музикою та захоплення балійським гамеланом, а також музикою середньовічних композиторів (Машо та Чіконія). Тексти вокальної музики Унсук Чін часто базуються на

експериментальній поезії, а іноді вони є самореференційними, використовуючи такі прийоми, як акровірші, анаграми та паліндроми, що також відображаються на композиційній структурі.

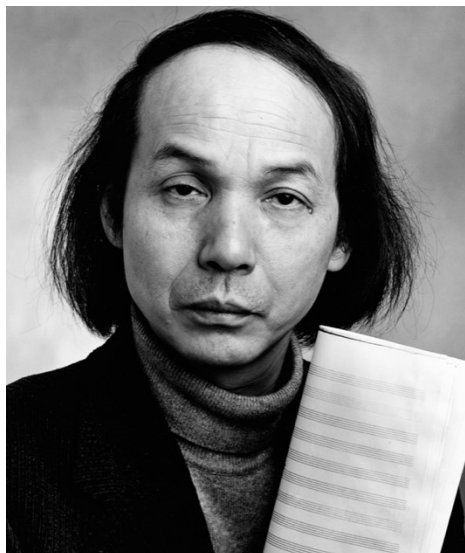
Деякі твори Чін створені під впливом позамузичних асоціацій та інших жанрів мистецтва. Так, її оркестрова робота *Rosará* натякає на інсталяції Олафура Еліассона, ансамблева робота *Cosmigimmicks* відчуває вплив мистецтва пантоміми та Самуеля Беккета.

В опері Унсук Чін «Аліса в Країні Чудес», яка заснована на класичному творі Л. Керролла, домінують ігрові аспекти. Лібрето написали Девід Генрі Хван і сама композиторка. Мюнхенською постановкою керував режисер Ахім Фраєр, і її було обрано «Прем'єрою року» за результатами опитування міжнародних критиків, яке проводив у 2007 році німецький оперний журнал *Opernwelt*.

Унсук Чін – композиторка, музика якої сучасна за мовою, але лірична та нетрадиційна за комунікативною силою. Вона поєднує в собі вражаючу оригінальність з калейдоскопом кольорів і грайливою віртуозністю. Мисткиня десятиліттями працювала у різних країнах і відчувала потребу цікавитися різними музичними культурами, традиціями та жанрами: «я вірю в численні ідентичності та вважаю, що без цікавості будь-який музичний стиль чи культура атрофується та ризикує стати музеєм: мистецтво завжди процвітало, коли було взаємозапіднення».

Водночас слід остерігатися небезпеки екзотики та поверхневого культурного присвоєння. Я вважаю, що сучасний композитор має вивчати різні культури, традиції та жанри, але використовувати ці впливи вибірково, історично свідомо та самокритично» [75].

Поєднання західних технік композиції зі специфікою східного мислення можна знайти також й у творчості **Тору Такеміцу**. У творах цього композитора вода втілюється як символ нескінченного потоку та зміни природи. Багато назв його творів уособлюють природні явища:



Малюнок 14. Тору Такеміцу  
(фото з відкритих джерел)



Малюнок 15. Тошіо Хосокава  
(фото з відкритих джерел)

«*Garden Rain*» для духового ансамблю (1974), «*Water Ways*» для кларнету, скрипки, віолончелі, фортепіано, двох арф та двох вібрафонів (1978), «*Rain in Dream in G*» для клавесина.

Після Т. Такеміцу у світовому музичному просторі з'явився ще один композитор з Японії – **Тошіо Хосокава**. Його музика заснована на традиційному азіатському мистецтві та естетиці, вона вбирає в себе основні ідеї, думки та композиційні техніки західного авангарду та його вчителя Ісан Юна. У композиціях Т. Хосокави виражений дух каліграфії та японського живопису, а також основи дзен-буддизму. Крім того, у тематиці своїх композицій він віддає перевагу традиційній японській культурі. Наприклад, текст його твору для гітари та голосу «*Renka I's*» (1986) ґрунтується на старовинних японських зборах віршів «Збірник десяти тисяч листків».

## Висновки до розділу 1

Отже, питання взаємодії східної та західної музичної традицій є достатньо складним та водночас цікавим. Західні музиканти періодично надихалися східним мистецтвом та естетикою, створювавши свій світ Сходу, проектуючи на нього західну естетику. Химерні образи уявного

Китаю виявляються в популярності китайського шинуазрі, турецької чи японської культур. Східні мотиви та мелодії використовувалися європейськими композиторами як їхні уявлення про Схід та мали, частіше за все, узагальнений характер.

Наприкінці ХХ століття східна тема набуває принципово іншого звучання: це спроба інтеграції культур, у якій елементи Сходу не просто надають відтінок екзотики. Інтерес до Сходу пов'язаний з трансформацією мислення та уявлення світу у всьому його різноманітті. Культурна відмінність Сходу та Заходу сьогодні підкреслюється формою гібридної культури.

Відмінності культур забезпечують можливість культурного самовизначення, а самі ці відносини набувають першорядного значення як найважливіші компоненти взаємозалежності та обміну.

Особливо цікавим є процес пошуку своєї культурної ідентичності композиторами східного походження, які здобули освіту на Заході. Ці пошуки так чи інакше реалізують уявлення про транснаціоналізм музичної творчості, що є різновидом недержавних зв'язків, сучасним способом культурного *відтворення*. Транснаціональне поле (або простір) композиторської творчості пропонується розуміти автономним особистісним творчим простором, сформованим специфічними силами двох або більше культурних парадигм, до яких ментально або фізично відносить себе автор. Транснаціональні поля композиторської творчості композиторів-емігрантів допомагають митцям набути нової подвійної ідентичності (незважаючи на парадоксальність вислову), яка допомагає поєднати та примирити в рамках творчої особистості парадигматичні обставини музичної творчості місця походження з регіоном еміграції. Під **транснаціоналізмом музичної творчості (ТМТ)** пропонується розуміти тип культурних зв'язків, певний спосіб культурного *відтворення*, притаманний творчості композиторів-емігрантів. ТМТ пропонує декілька

способів поєднання композитором музичних характеристик двох культурних традицій, причетним до яких він себе вважає: *сепарацію*, *екстраполяцію* та *інтеграцію*. Останній виявляється найбільш репрезентативним проявом композиторської індивідуальності у нових контекстних умовах, коли композитор опиняється оплетений системою множинних зв'язків, що встановлюються в рамках транснаціонального поля його творчості.

У творчості ряду китайських композиторів-емігрантів – Чжоу Венчжуна, Чень І, Брайт Шена, Тан Дуна, Хуан Руо і Чжоу Лонга – існує безліч спільних рис, більшість яких обумовлені інтегративним зв'язком в середині ТМТ. Ці композитори зазнали впливу місцевої китайської культури, в якій вони народилися та отримали перший музичний досвід та освіту. Водночас китайсько-американські автори також перебували під тиском новітніх тенденцій сучасної європейської композиторської техніки, будучи знайомими із західною естетикою та її проявом у музиці. У рамках постмодерністської культури ці композитори прагнуть реконструювати орієнталізм, що глибоко укорінився у свідомості європейців, і витіснити ці штампи взаємодії культур новим розумінням та уявленням Сходу – так званим неоорієнталізмом, в рамках якого під дією подвійної культурної ідентичності поєднуються нові композиційні методи з глибиною культурних традицій.

## РОЗДІЛ 2

### ТВОРЧИСТЬ ТАН ДУНА В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ІНТЕГРАЦІЇ СХІДНИХ ТА ЗАХІДНИХ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ

#### 2.1. Універсалізм музичної творчості Тан Дуна: жанрові пріоритети та стильові уподобання



Малюнок 16. Тан Дун  
(фото з відкритих джерел)

Тан Дуна вважають загадковою фігурою як у східній, так і в західній класичній музиці сьогодення. Його багаті музичні інтереси, інноваційний підхід та культурно еклектичний стиль письма допомогли здобути йому міжнародне визнання.

Композитор народився у 1957 році в китайській провінції Хунань. Його дитинство проходило в сільській місцевості, де він познайомився з народними обрядами та церемоніями, в тому числі, з ритуалами місцевого шамана. Під час Культурної революції Тан Дуна відправили працювати на рисові плантації до віддаленої комуні в Гуансі. Перебуваючи там, він організував з місцевого населення села музичний ансамбль, в якому використовувалися горщики для приготування їжі в якості перкусії, саморобні флейти з бамбука та інші підручні засоби. Селяни грали в буддійських храмах, на весіллях і похоронах, виконували сценки з китайської опери.

Після завершення Культурної революції у 1977 році Тан Дун вступив до Центральної консерваторії в Пекіні, де за роки навчання завдяки своєму педагогам Ло Чжунжун (*Luo Zhongrong*) та Чень Ган (*Chen*



*Gang*) освоїв фундаментальні основи західноєвропейського музичного мистецтва. Йому також дуже подобалися лекції та майстер-класи, які проводили запрошені до консерваторії іноземні педагоги. Серед них був і професор Кембриджського університету Олександр Гер (*Alexander Goehr*), який познайомив Тан Дуна з творчістю Шенберга, Мессіана, Булеза та Ксенакіса.

У роки навчання Тан Дуна Центральною консерваторією Пекіна відвідав з циклом лекцій китайсько-американський композитор Чжоу Венчжун, який вірив, що китайські композитори не повинні обмежуватися простим перефразуванням існуючої китайської традиційної музики. Музикант вважав, що потрібно використовувати в своїх інтересах весь пласт багатой китайської культури, а західні принципи гармонії та композиції необхідно вивчати глибоко і творчо застосовувати. На переконання Чжоу Венчжуна, китайська музика «не повинна бути “калькою” з західної музики, з китайської орнаментикою» [24, 152], а представляти завершене і самодостатнє явище. Під впливом китайсько-американського композитора в русі «нової хвилі», який з'явився в Китаї після Культурної революції, утворилася група музикантів, яка, надихнувшись його ідеями, зайнялася дослідженням нових уявлень про композицію. Одним з найактивніших діячів цієї групи був Тан Дун<sup>1</sup>, який досконально вивчив всю палітру сучасних західних методів композиції і, взявши їх на озброєння, по-своєму відобразив історію і сучасне життя Китаю в своїх музичних творах. У сфері музичних концепцій, мови, аранжувань, композиції, виконавських методів Тан Дун відійшов від традицій і створив сучасний музичний стиль з високим рівнем індивідуалізації.

---

<sup>1</sup> Окрім Тан Дуна композиторами «Нової хвилі вважаються» Цюй Сяосун (*Qu Xiaosung*), Го Веньцзин (*Guo Wenjing*), Є Сяоган (*Ye Xiaogang*) та інші.

Таким чином, під впливом Олександра Гера і Чжоу Венчжуна після закінчення навчання в Центральній консерваторії Пекіна Тан Дун ствердився у бажанні навчатися за кордоном. У 1986 році він переїхав до Нью-Йорку, вступив до докторантури в Колумбійський університет в клас Чжоу Венчжуна та у 1993 році захистив дисертацію. У США Тан Дун познайомився з музикою таких сучасних американських композиторів як Ф. Гласс, Дж. Кейдж, М. Монк, С. Райх та інші, відчувши на собі вплив їхньої творчості.

В середині 1990-х років Тан Дун почав працювати над серією оркестрових творів з сольними інструментами «Оркестровий театр», в основі яких лежить принцип китайської «Книги змін»: Концерт для віолончелі та оркестру «Діалог Вогню і Води» (1994), Концерт для гітари з оркестром (1996), Концерт для дванадцяти віолончелей і оркестру «Секрет шляху Марко Поло» (2004), Концерт для фортепіано з оркестром (2008). «Я везучий, – зазначає композитор. – Коли я приїхав до Сполучених Штатів як студент, мої вчителі та однокласники дуже заохотили мене відкрити себе. І я так багато чому навчився у Джона Кейджа. Після цього було так легко писати. І коли люди звертаються до мене за дорученнями, я знову звертаюся до них щодо того, про що думаю. Пам'ятаю, коли Курт Мазур попросив мене написати щось для Нью-Йоркської філармонії — Водний концерт для водних ударних з оркестром, я сказав: «Чи можу я написати щось для води?» Він сказав: «Поки ви не затопите наш оркестр»» [75].

У своїх творах композитор продемонстрував новаторські принципи опрацювання китайського музичного фольклору за допомогою техніко-стильових прийомів сучасної музики. У 2008 році Тан Дун отримав замовлення написати симфонію для проекту Симфонічний оркестр YouTube (YTSO). Інтернет-симфонія №1 «Героїчна» була записана Лондонським симфонічним оркестром і завантажена на YouTube в

листопаді 2008 року, а у квітні 2009 року відбулася прем'єра симфонії в Карнегі-холі.

Творчість Тан Дуна також є результатом поєднання європейських авангардних технік з глибиною китайської традиційної культури. Його три ранні опери – «Дев'ять пісень» (1989), «Марко Поло» (1995) та «Півонієвий павільйон» (1998) – є сплавом китайських виразних елементів і західних експериментальних впливів. Творчість Тан Дуна демонструє пошуки національної ідентичності у поєднанні з новими музичними формами та техніками. На ранні опери Тан Дуна справила величезний вплив експериментальна музика Дж. Кейджа. У цей період композитор знаходиться в пошуку оригінальних ідей, у партитурах використовуються китайські традиційні інструменти, фольклорні музичні теми та китайська класична поезія або сюжети. Він застосовує принцип колажу та цитування з китайської музики таким чином, щоб продемонструвати своє «прозахідне» ставлення до історії, традицій та принципів культурного плюралізму, включаючи європейські експериментальні методи та концепції. Проте Тан Дун не прагнув втілити «автентичний» Китай, а показати його з позиції людини європейської музичної традиції. Використання китайських інструментів, музичних тем, національних костюмів та адаптованого сценарію не є прагненням відтворити «автентичну» культурну ситуацію, а служить цілям його авторського естетичного дискурсу про сучасну музику. «Історично я перебуваю в дуже особливій зоні, – говорить композитор. – Мені 63 роки, я належу до першого покоління східних композиторів після Культурної революції, які мали справу із західними формами. Але це так само, як розмарин, масло та овочі. Готувати можна так, так і так – і тому однакові оркестри звучать так по-різному, від Дебюссі до Стравінського і до мене» [75].

Сьогодні композитор продовжує творити та виступає часто як диригент своїх композицій. Тан Дун завжди стрімко реагує на події

сучасності, доказом чого є його композиція «Молитви та благословення», прем'єра якої відбулася у 2021 році з окремими музикантами по всьому світу. Це – музична відповідь на ті труднощі, які постали перед людьми у період пандемії Covid-19. Сам композитор зазначає: «Я склав цей твір, щоб бути гнучким і адаптованим, щоб його можна було виконувати разом, незважаючи на те, що ми живемо окремо... Я вірю, що є сила в єдності та гармонії, і ми повинні пам'ятати, що потрібно піклуватися один про одного. ... Тільки тоді ми зможемо знайти справжній мир і співчуття» [182].

У червні 2022 року в рамках Istanbul Music Festival відбулася світова прем'єра подвійного концерту Тан Дуна для фортепіано та скрипки, солістами якого стали український піаніст Олексій Бовінов та британський скрипаль Деніель Хоуп (Daniel Hope). У цьому творі органічно сполучаються авангардні прийоми письма, жорстка акцентність (I частина) та елементи китайської музичної мови (інтонації та гармонічний профіль ліричних тем).

В інтерв'ю New York Times у 2021 році [75] Тан Дун – композитор, який домігся визнання у західній музиці, – поділився деякими цікавими думками. З приводу композиції він зазначає: «Музика – моя мова. Для мене “Захід” і “Схід” – це просто способи розмови – або способи приготування їжі. Я шеф-кухар, і іноді я вважаю, що мій рецепт схожий на мою оркестровку. Було б так нудно, якби ви попросили мене готувати в одному стилі. Отже, Схід і Захід стали для мене унікальним рецептом, у якому один плюс один дорівнює одному». Симптоматично, проте такий спосіб взаємодії традиції та діалогу культур проявляє в композиторі сформоване транснаціональне мислення.

Звичайно, що творчий шлях композитора-постмодерніста з подвійним музичним громадянством є складним: «Так, нас часто не розуміють. Це як коли ви готуєте красиву чорну квасолю з соусом чилі та

шоколадом. Вони можуть сказати: «Гей, це трохи дивно». Але ви поясните чому, і це може бути дуже цікаво. Слава Богу, я люблю говорити. І для нас є прогрес. Я перший східний композитор, який став деканом західної консерваторії Барда. Це все одно, що китайський кухар став шеф-кухарем італійського ресторану. Це майбутнє: інший підхід до кольору, безмежність, єдність душі» [75].

## **2.2. Феномен неоорієнталізму в оперній творчості Тана Дуна як виявлення транснаціонального мислення**

В історії мистецтва, літератури та культурології орієнталізмом називається наслідування або відтворення традицій східного світу митцями – представниками західної культури.

З моменту публікації книги Едварда Саїда [40] у 1978 році, в багатьох академічних дискурсах термін «орієнталізм» почали використовувати для позначення загального покровительського ставлення Заходу до суспільств Близького Сходу, Азії та Північної Африки. В аналізі Е. Саїда, Захід по суті робить ці суспільства статичними та нерозвиненими – тим самим формуючи погляд на східну культуру, вигідний колишній імперській владі. Західне суспільство, навпроти, показується як розвинене, раціональне, гнучке та вище за своїм статусом.

Термін «орієнталізм» в будь-якому смислі відноситься до традицій Сходу, що протиставляється Заходу. Слово «*orient*» увійшло в англійську мову з французьким «*orient*». Коріння слово *oriēns* походить від латинського *Oriēns* та має ряд синонімічних позначень: східна частина світу; сонце, що сходить, та ін.

В історії мистецтва терміном «орієнталізм» позначають роботи західних художників, які спеціалізувались на східних темах, створених під час подорожей Західною Азією протягом XIX століття. У той час

художників та вчених називали орієнталістами, особливо у Франції, де зневажливе вживання цього терміна стало популярним завдяки мистецтвознавцю Жюлю-Антуану Кастаньярі.

Незважаючи на таку соціальну зневагу до даного стилю мистецтва, у 1893 році було засноване Французьке товариство художників-орієнталістів, почесним президентом якого став Жан-Леон Жером. Утворення цієї спілки змінило свідомість митців кінця XIX століття, оскільки художники тепер могли бачити себе частиною окремого мистецького руху.

Історики мистецтва схильні виділяти два широкі типи художників-орієнталістів: реалістів, які ретельно малювали те, що спостерігали, та тих, хто уявляв східні сцени, не виходячи з майстерні. Провідними корифеями східного руху вважаються французькі художники Е. Делакруа та Ж.-Л. Жером.

Едвард Саїд переосмислює термін «орієнталізм», щоб описати академічну та мистецьку західну традицію інтерпретацій східного світу, який формувався культурними установками європейського імперіалізму у XVIII та XIX століттях. Його дисертація про орієнталізм розвиває теорію культурної гегемонії А. Грамші та ідеї М. Фуко для критики наукових традицій сходознавства.

Е. Саїд зазначає, що схід – це «сцена, границями якої обмежується схід (*East*) в цілому. На цю сцену виходять фігури, чия роль полягає в тому, щоб представляти те велике ціле, звідки вони походять. У підсумку Схід виступає не безмежним полем за межами знайомого європейцям світу, але, скоріше, замкненим закритим простором, театральною сценою, доповненням до Європи» [40, с. 100].

Дослідник розглядає орієнталізм в основному у французькій літературі та не аналізує візуальне мистецтво та музику. Саме тому

концепція Е. Саїда часто критикується, як така, що не претендує на загальність.

За словами Е. Саїда, схід був майже європейським *винаходом*, місцем романтики, екзотичних істот, спогадів, пейзажів та чудових вражень. Е. Саїд визначив подібності між Сходом та Заходом, що були відправною точкою для складних теорій, епосів, романів, соціальних описів та політичних довідок про Схід, його народ та його звичаї.

На думку Е. Саїда, Схід – це об'єкт, що зображується примітивним, таємничим і дивним, тоді як Захід використовується як міра раціональності, науки та цивілізації. Орієнталізм є результатом описів і припущень західників, які дотримуються позиції, що Захід перевершує Схід. Отже, формування теоретичної системи орієнталізму базується на розумінні Сходу в очах західників. Як наслідок, Схід втратив право на самовираження та ініціативу говорити з самого початку та став об'єктом для критики.

Східна критика Е. Саїда вплинула й на музикознавство. Ральф П. Локк, розглянувши використання терміну «орієнталізм» в останніх роботах музичних критиків та науковців, робить висновок, що «протягом останніх двох десятиліть цей термін використовувався у зв'язку з широким колом регіонів. [...] незважаючи на своє походження, "орієнталізм" став терміном, який може позначати будь-яке населення світу – включаючи карибські острови та білявих скандинавів-американців – яке відрізняється від будь-якого твору європейського або білого мистецтва, як основного» [159, с. 37].

У визначенні Р. Локка, музикознавчий підхід до терміна «східність» значною мірою залежить від конструкцій «іншого», які базуються на загальноєвропейській персоні чи точці зору. В музиці орієнталізм може застосовуватися до стилів, що зустрічаються в різні періоди. Американський музикознавець Р. Тарускін [184] визначив у російській

музиці XIX століття ознаки орієнталізму: «Схід як знак або метафора, як уявна географія, як історична фантастика, як зменшений і підсумований інший, на якому ми будемо своє (не менш зменшене і загальне) відчуття себе» [184, с. 156].

Р. Тарускін визнає, що російські композитори, на відміну від Франції та Німеччини, відчували ментальну «амбівалентність», оскільки Росія була суміжною імперією, в якій європейці жили пліч-о-пліч із представниками Східної цивілізації. Він характеризує орієнталізм у романтичній російській музиці як мелодії, сповнені близьких маленьких орнаментів та мелізмів, хроматичні лінії супроводу, якими користувалися Глінка, Балакірєв, Бородін, Римський-Корсаков, Ляпунов і Рахманінов. Ці музичні характеристики викликають «не просто Схід, а спокусливий Схід, так званий *«S-E-X a la russe»*.

У своєму дослідженні сходознавства та китайського мистецтва в сучасному американському музичному мистецтві, Джон Корбет [91] називає Тан Дуна чудовим сучасним прикладом нової хвилі азіатського неоорієнталізму, адже його творча діяльність впливає з поєднання західних постмодерних композиційних прийомів з глибокими китайськими культурними корінням.

Деякі вчені та критики в Китаї припускають, що успіх Тан Дуна багато в чому залежить від того, чи визнають його західні вчені та критики, оскільки його твори розглядаються як версія орієнталізму, а точніше, як музика, створена виключно для західної аудиторії. Вони стверджують, що у творах східних композиторів, як правило, навпаки, використовується західний стиль.

Хоча підходи до орієнталізму є дуже різними, Е. Шеппард стверджує, що «проблеми, порушені в постановках старих орієнталістичних творів та в нових операх, пов'язаних з екзотичною репрезентацією, – схожі» [173, с. 299]. Це – переосмислення, засноване на



стійкому орієнталізмі західників. Суть цього переосмислення не змінилася і все ще будується на орієнталізмі, застосованому у попередніх операх. Фактично, вчені та критики сходяться на думці, що репрезентація орієнталізму у творах Тан Дуна значно відрізняється від орієнталістичних музичних репрезентацій західних композиторів. Проте глибоке вивчення того, як саме функціонують музичні уявлення про різницю в цьому «неорієнталістичному» репертуарі, далеко не ясні.

Е. Шеппард, досліджуючи репрезентацію орієнталізму в опері Тан Дуна «Перший імператор» (2008) у роботі «Розмивання меж: Тінте Тан Дуна і перший імператор», не використовує термін «неорієнталіст», проте стверджує, що «включення екзотичних та нещодавно винайдених інструментів та альтернативних вокальних технік у “Першому імператорі” не вказує ані на Пуччіні, ані на Стравінського, ані на традиції східної опери, а апелює до інших моделей музичної екзотики» [172, с. 299].

Ближче всіх підходить до оцінки музичних вимірів «неорієнталізму» у творах Тан Дуна Дж. Корбетт [91]. Зосереджуючись на «передбачуваній азіатськості елементарних об'єктів Тан Дуна», він говорить, що, «повернувшись до своєї (міфічної) точки походження, камінь, папір та метал навіть не визнаються музичними. Виявляється глибока складність стратегій неорієнталізму: азіатський композитор на Заході використовує прийоми, розроблені для азіатської аудиторії, яка чує це як артефакт химерного Заходу. Орієнталізм відображається в двох напрямленнях, як музичний культурний мізансамбль» [91, с. 180].

В результаті впливу глобалізації на музичну сферу деякі азіатські композитори почали представляти орієнталізм зі своєї точки зору. Деякі азіатські та західні освічені композитори (включаючи тих, хто вивчав західну композицію техніки у власній країні) почали шукати свою рідну культурну ідентичність. Вони представляють Схід, поєднуючи корінні культурні елементи та західні композиційні прийоми. У цих композиторів

є багато спільних рис: вони мають культурний вплив на місцевому рівні, а також впливають на тенденції сучасних західних композиторів; їм відома естетика західних жителів та прийоми музичної виразності. Більше того, вони хочуть переробити та реконструювати орієнталізм, глибоко вкорінений у свідомості західних композиторів, що є новим розумінням та репрезентацією Сходу, що втілюється у понятті неоорієнталізму.

Таким чином, сучасних азіатських, азіатсько-американських чи азіатсько-європейських композиторів справедливо назвати композиторами-неорієнталістами, які представляють Схід зі своїми подвійними культурними ідентичностями, поєднуючи західні композиційні прийоми та корінні культурні традиції.

Композитори-неорієнталісти інтерпретують новий Схід по-своєму, поєднуючи традиційні азіатські культурні елементи та західні композиційні прийоми. Основна мета їхніх творів полягає у продовженні практики своєї рідної культури та набутті визнання в західному музичному світі, що виражається у поняттях відображення та самоінтерпретації Сходу.

Особливо цікавими є проявленням неоорієнталізму в рамках театральних форм, що дає опері безпрецедентну перевагу над іншими жанрами музики. Такий вид комунікації є новою формою використання західних методів композиції. Для західної аудиторії це спрощує сприйняття. Тому оперні театри Європи та США продовжують замовляти китайським авторам камерні опери, які є інструментом кроскультурної комунікації.

Одним з провідних засобів виявлення неоорієнтальної забарвленості твору є його оркестрове оздоблення. Оркестр у творчості Тан Дуна завжди є чимось новим і нетрадиційним. В одних випадках у ньому використовуються органічні звуки з природних або повсякденних

елементів, в інших – тембри традиційних китайських інструментів, таких як гуцин або піпа.

Творчі експерименти Тана Дуна на терені оперного жанру вже давно знаходяться в центрі уваги дослідників, що розглядають жанр «сучасної китайської опери». Музична мова його опер відзначена своєрідністю, поєднуючи в собі досягнення класичного *bel canto* та традицій китайського співу. Усі опери, написані композитором за десятиліття з різницею кілька років (з 1996 по 2006 рік), демонструють стрімкість творчої еволюції композитора, яка досягла рубіжної кульмінації в опері «Перший імператор».

Творчість Тан Дуна останнім часом активно вивчається як на сторінках вітчизняних досліджень Опері китайських композиторів як феномен сучасної творчості також дедалі частіше стають предметом музикознавчих дискусій, особливо у проблеми взаємодії Сходу і Заходу. Так, стаття Дін Боюй «Специфіка музичного трактування персонажів в опері Цзінь Сяна "Схід сонця"» [13] розглядає особливості музично-сценічного втілення опери сучасного китайського композитора, в тому числі порівняно з вердієвською «Травіатою». У статті Чжан Юй «"Канал. Балада річки" Ін Цінь – велика китайська опера: жанрові особливості» [65] розглядається перший зразок класичної китайської опери, у якому синтезовано європейські та національні музично-театральні традиції.

Міцний зв'язок творчості Тан Дуна з західним світом підтверджується освітою композитора, який засвоїв фундаментальні основи західноєвропейського мистецтва. Інтерес до західної музики підтримувався також інтернаціональними контактами Тан Дуна ще у роки навчання, проявившись у зацікавленості новітніми естетичними ідеями та техніками композиторського письма. Полінаціональність творчої біографії Тана Дуна можливо і стала перепоною до атрибуції його композицій як

«китайських»<sup>1</sup>. Тим не менш, «композитор, який живе у США, намагається знайти своє музичне коріння, що вплинуло на його світогляд, повернути музичний досвід своєї молодості, яку він провів у провінції Хунань» [67].

Тан Дун своєю творчістю заявляє про принципово новий синтез західних та східних музичних традицій. Центральною темою творів композитора стає діалог епох і культур, духовний пошук музиканта, актуалізація архаїчних пластів китайської культури засобами сучасної музичної мови. Мова йде про «перетворення європейських музично-розумових стереотипів, в основі яких лежить сонатна і театральна антитетичність і яка, в цьому плані, у китайській театральності композиційно не виявляється» [3].

Тан Дун є автором п'яти опер: «Дев'ять пісень» (ритуальна опера, 1989 рік), «Марко Поло» (1996 рік), «Півонієвий павільйон» (1998 рік), «Чай – дзеркало душі» (2002 рік), «Перший імператор» (2006 рік). Тан Дун постійно намагається створити власну оперну мову. Драматичну силу його опер становить зіткнення азіатської та західної культур через використання прийомів китайського народного мистецтва та сучасних композиційних прийомів. Ці особливості відображаються також у підборі та розробці лібрето, музичній мові, постановці, а також стилі виконання. Для ранніх опер<sup>2</sup> композитора характерне тяжіння до експериментаторства: в кожному з цих творів вирішується окреме творче завдання, поставлене композитором, що працює в рамках естетики постмодернізму. Трансформація культури під дією нової парадигми проявилася, перш за все, у невизначеності, плюралізмі та еkleктизмі, направленості на багатополарність та неортодоксальність, перетворенні творчості на гру.

---

<sup>1</sup> Дослідники адаптують поняття «орієнтальні» твори.

<sup>2</sup> До ранніх опер Тана Дуна відносять «Дев'ять пісень», «Марко Поло», «Півонієвий павільйон».

В музиці Тан Дуна діалог західної та східної культур, що розкриває бачення стародавнього світу та відображає пріоритетність відносин між людиною та природою, являє собою водночас відкритий простір конфронтації з розвитком сучасних технологій. Нові західні технології у творчості Тан Дуна поєднуються зі священними музичними традиціями Далекого Сходу, створюючи тонку мультисенсорну гру сприйняття.

Китайські художні традиції з їх характерними рисами сконцентровані у вигляді цілого виконавського комплексу в традиційній опері: акторської майстерності, інструментального та вокального музикування, танцю, пантоміми, бойових мистецтв. Цей синтетичний жанр добре сприймається сучасною публікою. Ідеї традиційної опери привели Тан Дуна до реалізації таких проектів як *Water Heavens* («Водні небеса»), в яких поєднуються виконавське, образотворче мистецтво, мультимедіа та архітектура.

Істотно на композитора вплинули релігійно-філософські концепції даосизму і буддизму і, насамперед, те, яку роль них відіграють природні елементи, зокрема вода. Для даоського Сходу стихія води символізує приклад смирення, якого має прагнути поведінка Мудреця; у західно-християнській ідеології вода може означати як очищення, так і безодню, вічне прокляття.

В операх Тан Дун використовує безліч різних ударних інструментів, класифікуючи їх, відповідно до матеріалу, з якого вони виготовлені. Інструментарій Тан Дуна можна розділити на два типи: домінантний та декоративний, залежно від ролі, яку відіграє той чи інший інструмент. Так званий домінантний тип відноситься до деяких комбінацій ударних інструментів, що використовуються протягом усього твору. До декоративного типу відносяться короткі ударні ходи унікального тембру, які використовуються лише час від часу. Крім створення особливої сценічної атмосфери, ударні інструменти можуть сприяти темброво-

стильовій трансформації самого музичного матеріалу. Наприклад, використання Тан Дуном ударної установки, що супроводжує спів, в опері «Півонієвий павільйон» додає елемент «модернізації» і кардинально змінює характер пісенної теми, що нагадує середньовічні хори.

Порівняно з деякими західними композиторами, які досліджували та використовували звуки індустріального суспільства, такі як пластикові бочки, дроти, палиці та всі види електроприладів, Тан Дун, вивчаючи нові джерела звуку, уникає сучасних матеріалів. Однак підхід до освоєння нових тембрів та використання саморобних інструментів вперше використовується європейськими та американськими композиторами-експериментаторами, такими як Джон Кейдж, який вплинув на формування його уявлень про звук. Ранні роботи Тан Дуна відображають глибокий вплив американського експерименту та авангарду, а тембр китайських інструментів виявляється лише одним із засобів. Імпровізація широко використовується у трьох ранніх операх Тан Дуна.

Експерименти з новими звуками Тан Дуна мали безпосередній вплив на звуковий вигляд його пізніших опер, включаючи такі елементи як вода, папір або камінь. Тан Дун додає до інструментів додаткові механізми традиційних китайських інструментів. Він також користується деякими стародавніми інструментами, які зараз майже не використовуються в Китаї, такі як цин і сюнь. Більше того, він розставляє ударників таким чином, щоб залучити їх до розвитку сюжету опери, і вони стають персонажами опери.

## 2.3. Ранні опери Тан Дуна – в пошуку творчої ідентичності

### 2.3.1. Постмодерністська естетика у поєднанні з традиційними китайськими тембрами в «Дев'яти піснях»

«Дев'ять пісень» (1989) – перша театральна робота Тан Дуна після навчання в Сполучених Штатах. Світова прем'єра опери відбулася 12 травня 1989 року в театрі *Race Downtown* у Нью-Йорку під керівництвом Тан Дуна (диригент) та Йошіко Чума (режисер і хореограф). «Дев'ять пісень» називають «ритуальною оперою» (або антинарративним квазі-ритуалом), в якій композитор прагнув поєднати в ритуальну синкретичну єдність музику, танець і драму, китайські та західні музичні традиції. Цікаво, проте лібрето написано англійською мовою та піньїнь, оскільки опера виконується лише на західній оперній сцені та не призначається для китайського слухача.

«Дев'ять пісень» засновані на однойменних старовинних віршах великого поета III ст. до н.е. Цюй Юаня (Qu Yuan). Цюй Юань був одним із найвидатніших китайських поетів, державних діячів і вигнанців. Його роботи представляють розквіт стародавньої культури Чу, важливого королівства періоду Воюючих царств, розташованого на території, яка включає сучасну Хунань. Культура Чу була багатою та самобутньою, зазнала глибокого впливу шаманізму. «Дев'ять пісень» Цюй Юаня, здається, були написані як ритуальний цикл і вважаються одним із найкрасивіших творів у всій китайській літературі. Це частина *Chu Ci* (Пісні Півдня), однієї з двох збірок, які є прабатьками китайської поезії.

Текст Тан Дуна містить елементи оригінальної поезії англійською мовою, що базується на дослівному перекладі цієї поезії; і ритмічні прийоми, такі як «shi» (використовується в кожному рядку оригінального тексту) та інші склади, створені композитором. В інтересах ясності використовується лише римська орфографія, але не в будь-якій офіційній

системі транслітерації, а простою англійською фонетикою, яка передає – частково уявні – звуки давнього діалекту Хунань. За словами композитора: «Я використовував тони та звуки китайських діалектів, а також декламаційний стиль місцевої оперної традиції, щоб сформувати своєрідний вокал, який поєднує спів, крик, звичайну та співану мову. Вокальна лінія обумовлена звуковисотністю, мікротоновими інтервалами, що перетворюють окремі горизонталі на складні візерунки, створюючи мелодійний рельєф, подібний до китайської каліграфії» [142].

Написані для виконання з танцями, музикою та драмою, вони наповнені красою природи та таємницями шаманського ритуалу. Текст, як багатомовна конструкція абстрактного звучання та форми, робить самостійний, але невід’ємний внесок у музичне оформлення. За допомогою цих засобів «Дев’ять пісень» також можуть виражати давній зв’язок природи, духу та людства, що є суттю поезії Цюй Юаня.

Тан Дун використовує уривки з одинадцяти віршів Цюй Юаня: деякі з них подані у перекладі англійською мовою, а деякі – мовою пінїнь, що свідчить про біфокальну природу лібрето (Повний текст лібрето представлений у Додатку 1). Зазначимо, що багато творів стародавньої китайської літератури, зокрема деякі частини «Канону піснеспівів», «Дао де цзина», «Чуських строф», містять у собі ритуальні формули та заклинання.

Звернемося до концепту шаманського ритуалу. Шаманським ритуалом називається «синкретична музично-драматична обрядова дія» [14], в якій поєднуються ще не відділені в самостійні види художньої діяльності синкретичні аспекти обряду. Зазвичай, говорячи про китайський шаманізм, найчастіше згадують південне царство Чу – царство, звідки вийшов комплекс прото-даоських ідей, звідки прийшов до північного царства Чжоу великий Лао-цзи, Чжуан-цзи та інших містики. Космічні сили у ранньому китайському шаманізмі домінують над



природою: Сонце, Місяць, зірки, вітри та хмари вважалися наповненими божественними енергіями. Тут же з'являються і перші тексти, безпосередньо пов'язані з екстатичною традицією, найбільш відомими з яких стають «Чу ци», які зазвичай перекладаються як «Чуські строфи», зібрані саме Цюй Юанем. Для успіху своїх дій шаман або шаманка нерідко вбиралися в шкури тотемної тварини і в такому вигляді намагалися «перевтілитися» у свого легендарного предка-тотем, тим самим вступивши з ним у контакт. У неолітичних культурах Китаю знаходять сліди подібних обрядів. За допомогою ритмічних звуків і виснажливого танцю шамани доводили себе до знемоги, а потім впадали в транс – саме в цей момент і мало відбуватися їх безпосереднє спілкування з духами. В епоху Чжоу такого роду магичні акти нерідко еволюціонували у справжні театралізовані дійства. Одним із них мав місце на осінньому святі на честь покровителів урожаю тигрів та котів. Під час цього свята-обряду шамани зображали цих тварин.

З іншого боку, ритуал, за словами Е. Добжанської, це доволі велика музична форма, яка підкорюється особливим законам організації цілого. Звичайно, кожен з шаманських ритуалів є індивідуалізованим дійством з власним сюжетом, текстом та музичним наповненням. Тим не менш, в організації обряду спостерігається тричастинна структура – заклик шаманських духів, подорож шамана та розпуск шаманських духів. Отже й музична композиція шаманського ритуалу має відображати тричастинну сюжетну структуру. Характерною особливістю кожного музичного епізоду є поступовий ріст емоційної напруги, який супроводжується прискоренням темпу, висотним підвищенням, посиленням динаміки та напруженістю інтонування, що під кінець доходить до екзальтованої пісні-танцю.

Також основним принципом музичної драматургії можна вважати принцип контрастного співставлення, який діє при введенні нового

мотиву, таким чином посилюється ефект театральності від появи нового героя.

За драматичною структурою «Дев'ять пісень» є нерозповідними, навіть сюрреалістичними. Текст є багатомовною конструкцією абстрактного звучання та форми, що робить незалежний, але невід'ємний внесок у музичну партитуру. Він будується на ритуальній формі оригінальної поезії, без драматичного розвитку, що зв'язує розділи; скоріше, важливим є процес розвитку всередині кожного розділу. Хоча таємничий шаманський ритуал, який виконується на сцені, виглядає екзотично для західної аудиторії, такий підхід як колаж, який використовує Тан Дун, походить з європейсько-американських експериментальних композиційних прийомів, з якими дуже добре знайомий композитор.

Західне експериментальне ставлення Тан Дуна до сучасної оперної творчості проявляється у «Дев'яти піснях» не тільки в підході композитора до ритуалу та виконання, а також у *безсюжетності*. «Дев'ять пісень» видається скоріше циклом, ніж оперою з певним сюжетом. Тан Дун описує, як він задумав дев'ять пісень: «У моїх дев'яти піснях мене цікавить форма, яка поєднує драму, танець і музику разом, а також стосунки між людиною, Богом і природою, а також зв'язок між стародавньою жертвою і сучасним життям» [178]. Саме тому Тан Дун в «Дев'яти піснях» використовує екзотичний та загадковий шаманізм, заснований на західній авангардній та експериментальній естетиці.

Дійсно, у «Дев'яти піснях» немає поділу на дії та сцени. Натомість опера складається з дев'яти послідовних розділів. Перший і дев'ятий розділи передають почуття вітання Бога. У п'ятому та шостому розділах використовуються склади, а не окремі тексти. Другий, третій, четвертий і сьомий розділи, в першу чергу, виражають любовні теми. Восьмий розділ описує мучеників, які віддали життя за свою країну в битві.

Таблиця 1. Назва частин опери «Дев'ять пісень» Тан Дуна

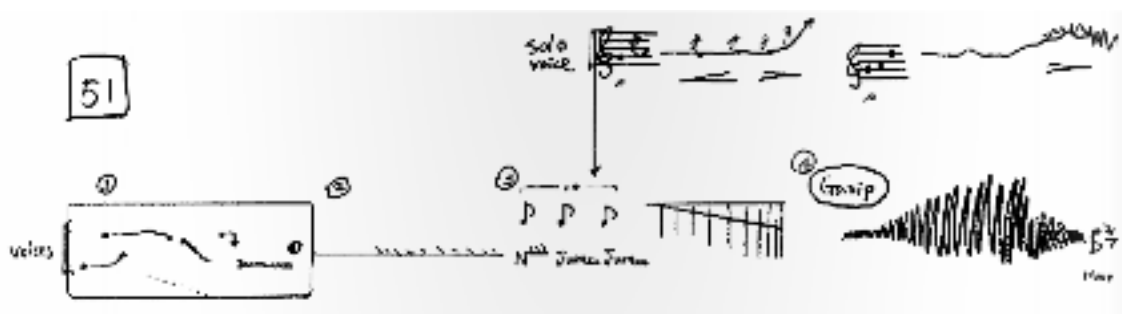
Вірші з лібрето опери	Вірші Цюй Юаня
Сонце і місяць	Велика єдність, Господь східного неба Господь у хмарах Великий Володар Долі
Річка	Богиня Сян
Дух води	Річковий граф
Володарі долі	Великий Володар Долі
Відлуння вдалині	Жодного
Затемнення	Жодного
У підтримці	Гірський дух
Душі загиблих	Гімн полеглим
Кола	Великий Володар Долі Вшанування померлих

«Дев'ять пісень» втілюють стародавній китайський ритуал на сцені та демонструють шаманізм, як його уявляв Тан Дун. Він використовує музику для запису уявного стародавнього ритуального процесу, який відноситься до стародавнього китайського ритуалу Чу<sup>1</sup> опери Нуо. *Nuo opera* або *Nuo drama* – одна з найпопулярніших народних опер у південному Китаї. Опера Нуо характеризується використанням лютих масок, унікальних суконь та прикрас, дивної мови. Опера є релігійним уявленням, властивим культурі нуоїзму, різновиду китайської народної релігії. Мета опери Нуо – вигнати бісів, хвороби та злі впливи, а також просити благословення у богів. До цієї опери входять співи та танці, а артисти носять костюми та маски. Однак, сьогодні не відомо як саме виконувався ритуал Чу, адже не зберіглося жодних письмових записів.

<sup>1</sup>Стародавнє південне плем'я Китаю.

Таким чином, примітивний шаманський ритуал, продемонстрований на сцені, є ритуалом уяви Тан Дуна, втілений у традиціях сучасної академічної музики. В ньому є багато спільного з перформансом та алеаторичним дійством, адже позначення, які використовує композитор для фіксації своєї музичної ідеї, є релятивними та передбачають свободу виконання. Наприклад, у шостому розділі «Затьмарення» ми бачимо набір різних тембрів, які, сполучаючись у певній послідовності, малюють звуковий ландшафт.

Приклад 1. «Затьмарення» в опері Тан Дуна «Дев'ять пісень», т. 51

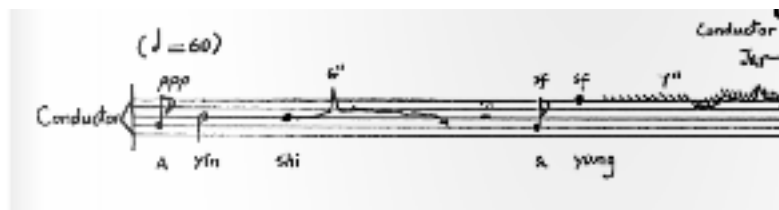


Починається «Затьмарення» різкими хлесткими ударами перкусійних інструментів, які своїм невинним звучанням свідчать про наближення трагедії. Поява людських голосів малює картину загального божевілля – це різні завивання, вигуки, шепіт, в різних регістрах та динаміці. Ці безтекстові вигуки сольних голосів та оркестрових виконавців наводять жах. Основна тема (фраза) повторюється декілька разів, проте кожного разу вона призводить до нового непередбаченого фіналу. Новий епізод «Затьмарення» відкривають ритмічний дріб ударних, на фоні якого у довільному порядку приєднуються вокальні оклики. Після невеликого ударного соло рух прискорюється, доводячи до екстатичного стану, який завершується ударом гонгу та загальним «воєм», таким чином досягаючи драматургічної верхівки шаманського ритуалу. І саме використання таких нештучних звуків, які застосовуються під час виконання, є способом Тан Дуна представити примітивний ритуал на сцені.

Цікавим видається й принцип нотації, адже в «Дев'яти піснях» Тан Дун пропонує власний метод нотації руху голосу, оскільки класичної західної системи йому виявилось недостатньо. Композитор використовує п'ять рядків і пробіли між ними, кожен представляє регістрову область голосу співака – від найвищого (верху) до найнижчого (низу).

При постановці «Дев'яти пісень» оркестранти, танцюристи та співаки мають брати участь у виконанні цього шаманського ритуалу на сцені. Це – своєрідна опера-перформанс. Навіть сам диригент також стає частиною вистави. І якщо виставу на сцені розглядати як примітивний шаманський ритуал, то в ролі шамана виступає диригент, який це дійство й очолює. Наприклад, диригент декламує один і той самий вірш на початку і в кінці опери, щоб позначити початок і кінець ритуалу (Приклад 2).

Приклад 2. «Сонце і місяць» в опері Тан Дуна «Дев'ять пісень», т. 1.



Цікавим прикладом є третя частина опери «Дух води» – доволі життєрадісна та стрімка. Починається вона також ударами перкусії, до якої доєднуються духові інструменти та хор, який співає окремі склади. Частина поділяється на два кола, які перемежаються жіночим та чоловічим «дуєтом».

Зовсім по-іншому звучить частина «Володар долі». Це – інакша ритуальність, не східна, а скоріше – західна. Раптово слухач стикається з багатоголосним жіночим хоралом нового часу з щемливими кварто-квінтовими та секундовими співзвуччями, які розчиняються в звуковому просторі. Сонорні властивості цієї частини виділяються серед інших своєю відносною консонантністю. Відносність консонантності

проявляється у тому, що, незважаючи на активні у звуковому відношенні співзвуччя з дисонуючими інтервалами у складі, на фоні вкрай незвичного та атонального матеріалу попередніх частин, мелодичний потік «Володаря долі» видається вкрай приємним та ненапруженим.

Останні дві частини утворюють неначе мікроцикл всередині великого циклу. Душі загиблих – це своєрідний унісонний гімн полеглим, який відзначається ритмічною та мелодичною єдністю. Надзвичайно драматичною є остання частина – «Кола», яка заснована на віршах «Великий Володар Долі» та «Вшанування померлих». Розпочинається вона з картини плачу, надзвичайно пронизливого та реалістичного. Це – оплакування померлих, що надає очищення та просвітлення живим.

У «Дев'яти піснях» важливою є імпровізація та випадковість. Тому темпи та розміри – вільні, а тактові риси композитором оминаються. Для визначення тривалості музики Тан Дун використовує хронометр. На керамічному барабані, водяному гонзі, сюні та піпі грають вільно.

Тан Дун в опері «Дев'ять пісень» відмовився від практики західного оркестру. Домінуюче положення в опері «Дев'ять пісень» займає група ударних інструментів, яка включає двадцять один інструмент. За матеріалами всі інструменти можна розділити на такі категорії як шкіра, ґрунт, дерево, бамбук та метал. Цей поділ у Тан Дуна не стільки відноситься до того, з чого виготовлений той чи інший інструмент, а скоріше символізує різний тембровий простір, що співвідноситься з елементами світобудови, які відіграють найважливішу роль у китайській філософії (Таблиця).

Таблиця 2. Ударні інструменти в опері Тан Дуна «Дев'ять пісень»

Категорія	Інструменти
Метал	П'ять пар китайських цимбал, шість пар металевих трубок, там-там, великий гонг, три пекінські гонги, два малі гонги,

	вібрафон (з пензликом)
Шкіра	П'ять китайських великих барабанів, китайський маленький барабан, бангу, набір китайських там-тамів, набір рото-тома
Земля	Вісім гончарних банок, вісім гончарних трубок, два комплекти горщиків, набір місяця, набір тарілочок, набір гончарних паличок
Дерево	П'ять пар дерев'яних паличок, маримба (з пензлем)
Бамбук	Набір бамбукових частин

Таким чином, в ранній опері «Дев'ять пісень» західна постмодерністська естетика та використання традиційних китайських елементів сприяють розвитку оригінального авторського стилю композитора та визначають основи його транснаціонального мислення.

### *2.3.2. Постмодерністична рецепція ідеї двосвіття в опері Тан Дуна «Марко Поло»*

Поліморфізм опери «Марко Поло» стає результатом горизонтальної різноматичної взаємодії культурних «геномів» двох цивілізацій – західної та східної. Синергія цих утворень призводить до множинності, що в опері проявляється у вигляді феномену «двосвіття» як нової єдності, актуалізованої у певному часопросторовому сегменті.

Під «двосвіттям» Є. Канарська пропонує розуміти «архетипову інтегративно-антиномічну естетико-філософську модель організації художнього твору» [20]. Концепція двосвіття може реалізовуватися в різних антиноміях, серед яких найбільш значущими в рамках музичного мистецтва виявляються «земне-позаземне», «чуттєве-інтуїтивне», «творче-ремісницьке». В дискурсі постмодерністської естетики особливо

важливими стає дихотомія понять «своє-чуже», що може бути трактована на різних рівнях.

Двосвіття як особлива модель побудови художнього простору відображує філософські пошуки людства та проходить через всю історію західноєвропейського мистецтва. За словами Н. Уварова, «європейський проект розумового дискурсу являє собою історично сформований ... прецедент міркувань антиномічного типу, який присутній в будь-якому типі раціональності, яку б історичну епоху європейської філософії і культури ми не взяли б. ... Функціонування ідеї бінарності в європейській культурі слід зафіксувати як факт ...» [48, с. 4].

Отже, бінарний архетип є атрибутом європейської культури. Однак антиномічність властива і східній філософії. Так, дуалістичність характерна для практик індуїзму і буддизму, а символіка Інь і Янь заряджена енергією антиномічного пошуку.

Як бачимо, ідея «двосвіття» в опері «Марко Поло» виникла не випадково. Її передумовами можна вважати:

- «вібрації» епохи договарювання традицій, яка оперує цілісними структурами, сполучає стабільні патерни генетично різнорідних культур;
- сутність художнього простору європейської культури, підпорядкованої бінарним взаємодіям;
- антиномічність східної філософії, що проявилася у поляризації художнього простору китайської традиційної опери.

Все це підтверджується і словами самого композитора, який активно пропагує свою авторську позицію у численних інтерв'ю: «для мене опера – це драма ... Що таке драма? Це не лише розвиток персонажа та історії. Це також може бути діалог між реальним та сюрреалістичним, між минулим, теперішнім та майбутнім життям» [178].



На оперу «Марко Поло» безпосередньо вплинула експериментальна музика Джона Кейджа, адже в ній досліджуються нові звуки та ідеї, пов'язані з використанням китайських традиційних інструментів, китайських музичних тем та китайської класичної поезії. Тан Дун використовує цитати з китайської музики як композитор західної формації, занурюючи їх у західні експериментальні методи та концепції західних опер. Це приводить до того, що «Марко Поло» стає способом демонстрації ідей сучасної оперної творчості Заходу, а не «автентичної» Азії. Напроти, використання китайських музичних інструментів, тем, костюмів, сценарію не представляє «справжнього» Китаю, а виявляється композиторським поглядом на сучасну оперу, свого роду «грою в орієнталізм», «шинуазрі»<sup>1</sup>.

Концепція двосвіття проявилася в сюжеті, інструментовці, структурі, драматургії опери. Проте, зважаючи на естетичні установки ранньої творчості Тан Дуна, це – не справжнє двосвіття, а скоріше – гра у двосвіття, відповідно до традицій постмодернізму. За словами дослідників [83], композитори постмодерну, які зверталися або посилалися на іншу музику (не-західну, народну чи популярну), не створюють цю музику, а зображають її з метою збагатити власний композиторський стиль. Вони привласнюють цю музику, інкрустуючи її у власну естетику, що й спостерігається в опері «Марко Поло», де зливаються китайські культурні елементи, євроамериканська експериментальна та авангардна техніка композиції.

Сюжет опери вельми символічний, адже постать мандрівника Марко Поло стала свого часу символом, що поєднав Захід та Схід. В результаті концепція опери демонструє ідею трьох мандрівок – духовної (або психологічної), фізичної (географічної) та музичної. Фізична подорож, за

---

<sup>1</sup> Шинуазрі (фр. *chinoiserie*) – використання мотивів та стилістичних прийомів середньовічного китайського мистецтва в європейському живописі та декоративно-прикладному мистецтві, костюмах та оформленні садибних ансамблів XVIII століття.

словами композитора, – це історія про мандрівника Марко, що їде з Італії до Китаю. Духовна мандрівка відображує три стани людської сутності (минуле, теперішнє та майбутнє), кругообіг природи. Нарешті, музична мандрівка відбувається всередині фізичної і духовної подорожей. Композитор ніби формує дві опери, що відбуваються одночасно. Перша (*Opera I*) – це «книга часового простору, яка розроблена на основі вокально-інструментальних традицій Східної опери» [178]. Друга опера (*Opera II*) наслідує традиції західної опери, поєднує різні музичні стилі та кольори, мови, використовує як східні, так і західні інструменти.

Співпраця Тана Дуна з музикознавцем і лібретистом Полом Гріффітсом дозволила йому реалізувати проект, задуманий як «опера в опері», що є ще однією ознакою концепції двосвіття. В рамках чотиричастинної оповідальної структури, розробленої відповідно до вокальних та інструментальних традицій східної опери, визначаються сім розділів, які можна назвати «сценами», побудованих відповідно до стилістичних особливостей західної опери.

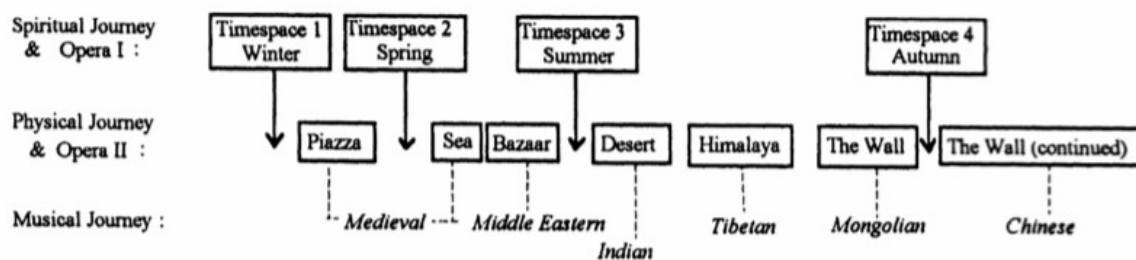
Чотири картини, як чотири глави «Книги часопростору», являють собою чотири пори року, що відображають не тільки даоське, а й глобально китайське бачення гармонії між людиною і природою, представляючи духовну подорож людини протягом його життя<sup>1</sup>.

В ці чотири картини відповідно вписана фізична подорож Марко Поло на Схід, що охоплює сім сцен – Площа, Море, Базар, Пустеля, Гімалаї та Стіна (2 сцени). Разом з цим, визначені шість моментів музичної подорожі – середньовічним європейським містом, Близьким Сходом, Індією, Тибетом, Монголією та Китаєм. Композитор визначає таким чином місця цих подорожей (Приклад 3).

---

<sup>1</sup> Зима (очікування і підготовка), Весна (початок і народження), Літо (зрілість), Осінь (наповнення і відпочинок).

## Приклад 3. Схема опери з партитури «Марко Поло»



Головний персонаж опери також відображає ідею двосвіття у вкрай незвичному амплуа. Так, Марко і Поло представлені як два персонажі, репліки яких спочатку чергуються слово за словом, пізніше фраза за фразою і, нарешті, поєднуються у дуеті. «Марко – мецо-сопрано» являє собою людину зовні, «Поло – драматичний тенор» представляє голос його пам'яті, думки, людини. Таке творче вирішення дзеркалить широко відомий у фольклорних та міфологічних текстах сюжет близнючості<sup>1</sup>, що представляє вельми парадоксальну ситуацію, при якій, з одного боку, дві людські істоти, тобто фізично двоїсте, одночасно являють собою приклад єдиної духовно-душевної структури; з іншого боку, містична єдність близнюків проявляється в їх емпіричній подвійності. У Тан Дуна спостерігається ситуація навпаки – фізично єдина структура представлена двома духовними сутностями.

У ході подорожі Марко та Поло стикаються та зближуються з різними фігурами та елементами природи з різних світів, що переплітаються між собою – захід (Данте, Шекспір, Малер) та схід (Шахразада, Лі По, Кублай-хан), земне (Кублай-хан) та позаземне (світ тіней та природи – Данте, Шекспір, Малер, Шахразада, Лі По, Вода).

Культурний діалог в опері виражений, перш за все, через діалог стилів. Китайська музика презентується одразу на початку опери під час звучання характерної перкусії. При першій появі Марко і Поло

<sup>1</sup> Рос. – «близничество».

композитор виставляє ремарку – «*Peking Opera Style*» (у стилі пекінської опери): дві іпостасі головного героя співають у манері нетемперованого співу, що застосовується у практиці китайського народного театру (Приклад 4).

Приклад 4. Тан Дун «Марко Поло» «Winter», тт. 23–25.

The image shows a musical score for two parts: Voice (M) and Piano (P). The title is 'Peking Opera Style' and the piece is 'Marco Polo' by Tan Dun. The score is in a key signature of one flat and 4/4 time. The voice part has lyrics: (Marco) have one half of wha- -t. The piano part has lyrics: I not told. There are dynamic markings like mf, sf, sfz, and sf throughout the score.

Світ азіатської музики представлений в «Марко Поло» дуже яскраво, тим не менш, композитор не вдається до прямого цитування, а стилізує музичний простір Індії, Тибету, Монголії та Китаю. До речі, у тембровому профілі інструменти позаєвропейської традиції стають важливим маркером азіатської музики: так, у сцені «Гімалаї» композитор використовує тибетські дзвони і дзвіночки, стилізуючи пісню монгольських пастухів. Окрім цього, Тан Дун вводить до оркестру інші орієнтальні інструменти з вкрай характеристичними тембрами. Серед них – tabla, гонги, китайські тарілки, великий та маленький гонг, маленький китайський барабан Пекінської опери, тибетські дзвіночки, піпа, ситар тощо.

Більше того, конструюючи музичну подорож за маршрутом «Індія – Тибет – Монголія – Китай», Тан Дун вдається до запозичення ладових та ритмічних патернів азіатської музики. У сцені «Пустеля» для імітації стилю індійської музики композитор використовує звукоряди індійської гама (часто змішуючи їх) та залучає тембри, ситару і табла. Так, мелодична фраза, яка з'являється на початку цієї сцени, нагадує октатонічний лад «шрі», описаний в «Натьяшастра», з послідовністю тонів «до – ре бемоль – мі – фа дієз – соль – ля бемоль – сі – до» (Приклад 5).

## Приклад 5. «Марко Поло». Літо. Сцена в пустелі

Музика західноєвропейської цивілізації показана крізь призму композиторських стилів. Так, у першій сцені на площі Тан Дун вводить алюзію на музику Б. Бартока: після внутрішнього діалогу Марко Поло слухач занурюється у компактну і темну звукову магму, дуже схожу на вступ до опери «Замок Синьої Бороди», на фоні якої з'являється тінь Данте. Інша алюзія виникає у другій картині: коли Поло роздумує про мандрівку, оркестрову атмосферу наповнюють інтонації, які нагадують твори Дебюссі. Сцена базару супроводжується ритмічними малюнками на кшталт тих, що застосовуються у «Петрущці» І. Стравінського. У сцені з Шахраздою, яка символізує спокусу і міражі пустелі, звучать переплетення мотивів арабески та інтонації равелівського танцю кішок з «Дитя та чаклунство».

Спроба злиття елементів зі Сходу та Заходу продемонстрована у фінальній сцені «Книги часопростору» – під час появи персонажа Малера. Тан Дун цитує тему з п'ятої частини «Пісні про землю» Г. Малера, залишаючи фактуру та оркестровку у недоторканності. Звернення до цього твору не є випадковістю, адже в якості тексту тут використані рядки з поеми «*Der Trunkene im Frühling*» («П'яний чоловік весною»), написаної поетом китайської династії Тан – Лі Бо (618–907 роки н. е.). Така діалогічність між Заходом та Сходом виявляється в результаті не інтеграцією, а свого роду пастіччю, суперечливістю, інклюзивністю, яку спонукав постмодернізм.

Ідея двосвіття «Марко Поло» була породжена естетикою постмодернізму, в результаті якої опера набула дуже незвичного формату, ставши кроскультурним арт-проектом, що об'єднав в собі декілька мов, культур та періодів часу, стильові парадигми східної та західної опер. Ця еkleктична за задумом опера живиться східними і західними елементами, має символічний сюжет, що відповідно до даоського бачення вирішується у магічній простоті.

### ***2.3.3. Алеаторичні прийоми в опері «Півонієвий павільйон»: транснаціональне заломлення принципів опери кунцюй***

Опера «Півонієвий павільйон» – це китайська історія про те, як справжня любов перемагає все. У своїй оригінальній письмовій формі драма складається з п'ятдесяти п'яти сцен, які повинні виконуватися протягом декількох днів. Скорочена адаптація Тан Дуна зосереджується на історії кохання між Ду Лініан (*Du Liniang*) та Лю Менмей (*Liu Mengmei*). Ду, дочка високого чиновника, засинає в павільйоні Півонії, насолоджуючись прекрасним весняним днем у саду її сім'ї. Вона мріє про романтичну зустріч в саду з перспективним молодим вченим Лю Менмеєм, якого вона ніколи не зустрічала. Вона настільки віддана своєму «омріяному» коханому, що вмирає від туги, але встигає намалювати свій портрет, який, як вона хотіла, приховує павільйон біля її могили під сливою. Пізніше Лю Менмей, прямуючи до столиці, щоб здати імперський іспит на державну службу, проводить ніч в саду. Там він знаходить портрет, закохується в подобу Ду Лініан і зустрічається з її приви́дом. Визнаючи, що Ду і Лю судилося одружитися, Суддя Пекла, Володар підземного світу, оживляє Ду. Потім Ду з'являється Лю уві сні і наказує розкопати її тіло. Довіряючи власному коханню, Лю виконує її вказівки, після чого закохані об'єднуються.

Опера написана у чотирьох сценах. Натхнений потенціалом повернення опери кінця XVI століття, Тан Дун у співпраці з майстром куньцю Чжан Цзюном і хореографом Хуан Доу створює п'ятидесятихвилинну виставу. Легко інтегрувавши драму в садову обстановку, Тан поставив оперу, повністю використовуючи всі архітектурні та садові елементи.

Коментуючи процес створення опери, Тан Дун зазначає: «У мене вперше виникла ідея виконувати оперу Куньцю в саду під час чаювання в саду Мін у Шанхаї. Коли я пив чай, я раптом усвідомлював чудові звуки, що оточували мене: комах, птахів, метеликів. Чому б, запитав я себе, не оперних співаків? Цей досвід запалив всю мою істоту та пристрасть, і я вирішив, що хочу повернути оперу куньцю в китайський сад» [178].

Опера «куньцюй», також звана «куньцзю», оголошена ЮНЕСКО «зразком усної та нематеріальної спадщини людства». Цей вид опери виник у Куньшань в останні роки правління династії Юань, і сьогодні її історія налічує понад 600 років. Основою опери була музика «наньцюй» («південної опери»), яку переробив Гу Цзянь, в результаті чого нова опера отримала назву «куньшаньцян», яка й стала прототипом «куньцюй». Під час правління династії Мін музикант Вей Лянфу реформував оперу, яка ввібрала строгість форми північних аналогів та перейняла північний спосіб виконання під акомпанемент флейти, китайської дудки, шена, піпи. За словами Т. Будаєвої [5], в результаті народився наспів шуймодяо, що відрізнявся плавністю, гнучкістю і витонченістю мелодичного малюнка, подібно до води, яка «стікає, полірує камінь». Згодом таке поєднання південної та північної опери отримало загальноприйнятту назву «куньцюй». З роками через опера «куньцюй» поширилася до Пекіна та Хунаня та стала нормативним типом оперного мистецтва. Наприкінці правління Мін та під час становлення династії Цин «куньцюй»

поширилася до території Сичуань, Гуйчжоу та Гуандун, ставши таким чином театром державного масштабу.

Опера «куньцюй» відома красою звучання та вирізняється мелодійністю та м'якістю. Провідним інструментом акомпанементу виступає флейта. Опера кунцюй має набір стандартних амплуа: старого (фумо, лаавай та лаошен), молодого людини (гуаньшен, сяошен та цзіншен), негативного героя (дамянь, баймянь, ермянь та сяомянь), жінки (лаодань, чжендань, цодань, цихуадань, удань, люйдань, ердодан) тощо. Кожен із видів амплуа формує цілісний набір умовних прийомів гри, зумовлених рухами та репліками через зображення характеру образів, передачу настрою героя, театральну гіперболу. Опера «куньцюй» продовжує жити в багатьох видах музичної драми, таких як пекінська опера, шаосинська, сичуаньська, хунаньська, учжоуська, цианська, гуйцзянська опера, драма Люцзи та інших видах мистецтва, які зазнали сильного впливу.

Музика драми куньцюй заснована на послідовності численних типових інструментальних та вокальних «формул-кліше» цюйпай 曲牌. Формули-кліше, подібно до співу, містять у собі суто індивідуальні інтонаційні, ритмічні та темброві риси, що добре запам'ятовуються. У куньцюй здебільшого вони виконуються флейтою цюйді, хоча також зустрічаються формули-кліше, де головну партію ведуть китайський гобой сона і навіть скрипка цзінху.

Серед 2500 творів театру куньцюй видатними та широко відомими досі є «Півонієва альтанка (павільйон)» Тан Сяньцзу (1598), «Палац вічного життя» Хун Шена (1688), «Віяло з персиковими квітами» Кун Шанженя (1699).

«Півонієвий павільйон» Тан Дуна можна назвати сучасним шедевром традиційної китайської опери куньцюй, оновленої і відродженої за рахунок адаптації тексту та музики композитором сьогодення. Це – драма кохання і смерті, реальності та ілюзії, яка поєднує віртуозну



акторську гру, авангардну західну оперу, електронну музику, церемоніальний танець, ритуали, бойові мистецтва та поезію в унікальний театральний досвід.

У традиціях китайської опери кунцюй музика не записується, проте є певні формули, на основі яких виконавці будують власний музичний простір. Ця традиція відображується в цікавих малюнках, які передують кожній сцені. В опері музиканти, продовжуючи традиції старовинної опери, спілкуються один з одним під час виступу. Візерунки в партитурі – це неначе містки між основними частинами композиції, які, за словами самого композитора, «не тільки фізично пов'язують кожну секцію та амортизують кожну театральну конструкцію, а й створюють ланцюг, який духовно зв'язує всіх учасників» [178].

Таким чином, Тан Дун «відновлює» традицію використання імпровізаційних моделей. Проте це – контрольована алеаторика. Записуючи кілька шаблонів і позначаючи музику певним графічним способом, вказуючи тон і динаміку, композитор створює імпровізаційний, але контрольований процес.

В театрі кунцюй є кілька видів моделей музикування, способи відтворення яких передаються усно. Існує велика кількість таких візерунків, які використовуються для показу різних образів – для погоні, для щасливих моментів, для церемонії тощо. Шаблони, які розробив Тан Дун, мають працювати так само, як традиційні шаблони кунцюй-опери.

Величезну роль в опері «Півонієвий павільйон» відіграють ударні інструменти. Цікаво, що китайські та західні тембри не поєднуються, а протиставляються. Всі ударні інструменти поділяються на три інструментальні комбінації: перша – це басовий барабан, який зазвичай використовується в західному оркестрі, у парі з ударною установкою, яка часто використовується в популярній музиці; другий – комбінація китайських ударних, наприклад китайський оперний барабан, китайська

тарілка та малий гонг; третій – комбінації ударних «особливих кольорів», такі як барабан удо, маракаси, гіро, тріщотка тощо. Крім цих трьох комбінацій, деякі звуки записані на компакт-диск, який відтворюється диригентом за вказівкою композитора.

Таблиця 3. Ударні інструменти в опері «Півонієвий павільйон»

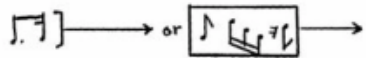
Виконавці	Ударні інструменти
Перший виконавець	барабан бангу (барабан китайської опери), китайська тарілка, малий гонг, великий бас-барабан, водяний гонг, тріщотка
Другий виконавець	Ударна установка (педальний бас-барабан, чотири там-тами, хай-хет, малий барабан, тарілки), барабан удо (керамічний барабан з двома звуковими отворами), маракаси, гіро, китайська тарілка, пензлик, смичок, флексатон, чотири маленькі китайські дзвіночки (або пальчикові дзвіночки), два коров'ячі дзвони (великі, маленькі).

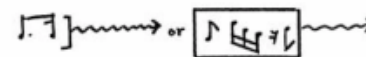
Інструментування опери поділяється на домінуючий і декоративний типи відповідно до різних ролей, які відіграють інструменти. Так званий домінуючий тип відноситься до певних комбінацій ударних інструментів, які використовуються протягом усього твору. В «Півонієвому павільйоні» домінуючим типом є комбінація бас-барабана та ударної установки. Декоративний тип включає короткі ударні пасажі з особливим колоритом. Крім створення атмосфери сцени, ударні інструменти можуть також змінювати стиль самого музичного матеріалу. Наприклад, композитор використовує барабанну установку як супровід теми, яка додає елементу «модернізації» та змінює характер теми співу, що нагадує середньовічний церковний західнохристиянський наспів.

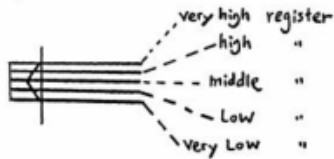
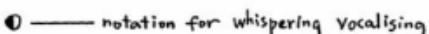



Надзвичайно важливою в опері «Півонієвий павільйон» є імпровізація. Композитор застосовує два підходи до імпровізації: перший передбачає попередній запис імпровізаційної музики, а потім її відтворення в реальному виконанні; другий передбачає імпровізаційну музику у фактичному виконанні виконавців без відтворення запису.

Сам композитор у передмові до партитури виписує всі можливі варіанти імпровізації. Це – спів або гра, повторення мотиву з імпровізацією, шепіт, позначення регістрів, акомпанімент з імпровізацією тощо.

Малюнок 17. Позначення випадковостей в опері «Півонієвий павільйон»

1. 

repeat the motive 'before' or 'in' the bracket, using the length of the line as an indicator of duration/without improvisation.
2. 

as same as 1. but must be with improvisation.
3. all gracenotes should be played on beat !
4. indeterminated Pitch notation, 
5.  notation for whispering vocalising.
6.  musician's numbering.
7.  accompaniment; with improvisations, but, must follow the singing gesture. normally,  only played by pipa, sometimes may also add other instruments if it's necessary.

Окрім самого феномену імпровізації, так широко використаному у «Півонієвому павільйоні», цікавим видається спосіб запису самої партитури. В кожній частині є розділ «композиторський голос та імпровізація». У другій частині – це «Spring (1)» та «Floating (1)», «Floating

(2)», «Floating (3)», у третій – це «Watered», «Spring (2)», у четвертій – «Moistening (1)», «Moistening+Watered», «Moistening (2)», «Blowing». Виглядають ці фрагменти дуже нестандартно, адже побудовані у вигляді дуги у тримірній проекції, ніби натякаючи на те, що голос повинен розчинитися у просторі. (Приклад 6).

Приклад 6. «Spring-1» – композиторський голос та імпровізації» з опери «Півонієвий павільйон»

**SPRING (1)**  
COMPOSER'S VOICE AND IMPROVISATIONS

(play composer's vocal motives in pitch A, E, B, F# and C#)

(2) *[Musical notation]*

(3) Reeds (insect song)

Cym. (♩ = 60)

(6) *[Musical notation]*

(1) Pips (bird's song)  
very high register

Bowed Cym.

(4) *[Musical notation]*

Water Gongs

(5) *[Musical notation]*

Liu:  
Raindrops disperse from plantain leaves. Breezes cease to rattle Peony Tips

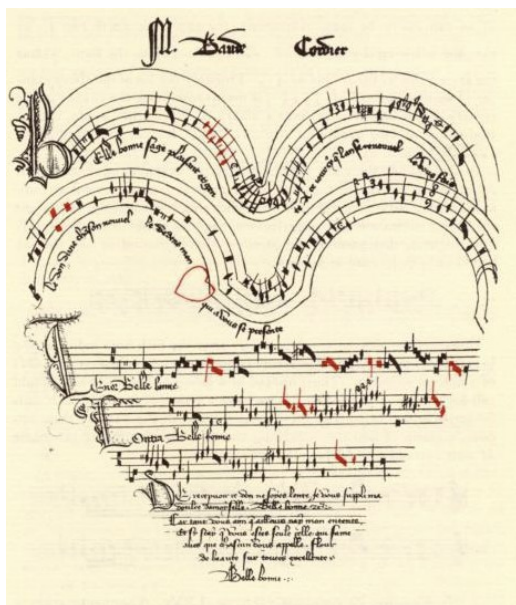
Surely some grieving owner absent far fills this place with sorrowful memories; try as you may to forget, each turn of path by mound or pool captures your thought again.

(music fading out)

CD 4  
(Composer)

Такий принцип нотації не є новим: ще у XV столітті композитори *ars subtilior*, зокрема Бод Кордьє, записували музику на подібний манер. Відома пісня записана у формі кола, а інша, трьохголосне рондо «Velle bonne» – у вигляді серця. Цей музичний стиль і тип нотації також називають «манірністю» та «манірною нотацією». Багато вчених припускають, що унікальна й експериментальна нотація Б. Кордьє надихнула певні нотні записи пізніших композиторів, наприклад, К. Штокгаузена, Т. Райлі та ін (Приклад 7).

Приклад 7. «Belle bonne» Б. Кордьє (зліва), «St. Adolf Ring» Т. Райлі (справа)



Розглянемо номер «Spring (1)». В ньому фіксуються наступні параметри: п'ять основних звуків (A E B # F # C), методи гри на тарілках, піпі та флейтах, що імітують комах та водяних гонгів. Виконавці інтерпретують цей текст, що нагадує швидше «Макрокосмос» Дж. Крама з його графічними партитурами. Тут лише умовно відображено те, як розвиваються мелодія та ритм, і як голоси та п'ять інструментів узгоджуються один з одним.

На думку Нан Чана [147], в опері використовується *rubato*, що прирівнюється до еквівалентного китайського терміну санбан (*sanban*) у пекінській опері. У пекінській опері виділяють шість різних темпів. Це – манбан (повільний темп), юаньбань (стандартний, середньо-швидкий темп), куай саньян (провідний ритм), даобан (провідний ритм), санбан (рубато ритм) і яобан (тремтячий удар). Найчастіше, за словами Нан Чана, темп у будь-який момент контролюється перкусістом, який виконує роль режисера.

Взагалі імпровізація та позначення темпу *rubato* у ранніх операх Тан Дуна відображають його інтерес до алеаторики як особливої композиційної техніки. Це загалом може відображати захоплення композитора творчістю Дж. Кейджа, який використав алеаторичний метод в раніше згаданому в дисертації творі «Музика змін», в якій випадковість та варіабельність формують сприйняття акустичного простору. Алеаторика, іншими словами – випадковість, є частиною східної філософії, саме тому деякі інші азіатські композитори також часто звертаються до алеаторики у своїх творах. Так, Тору Такеміцу використав алеаторику у композиції «*Ring*» для флейти, терц, гітари та лютні (1961), «Жертва» для альт-флейти, лютні та вібрафона (1962), «Облігато» (1965), проте ступінь випадковості в цих творах – не однаковий. Більшість робіт Т. Такеміцу вимагають дуже повільного темпу з мінімальними змінами і майже не використовують різко контрастні темпи. Та треба відзначити, що насправді специфічні композиційні прийоми та підходи, використані як Т. Такеміцу, так і Тан Дуном, походять від практики західних композиторів.

В опері «Півонієвий павільйон» алеаторика проявляється чотирма принципами:

- 1) висотна невизначеність;
- 2) ритмічна невизначеність;
- 3) темпова невизначеність;
- 4) невизначеність вступу голосів.

Імпровізація та невизначений темп привносять елемент випадковості, інтуїтивності до музики. Такий підхід робить твір «подією» та певним чином налагоджує зв'язок з ритуалом, принципи якого вже досліджувалися та практикувалися композитором в його першій опері «Дев'ять пісень».

Звернемося до особливостей стилю опери. Як стверджує Джорджіна Борн, Тан Дун «вступає у змову з кейджівським орієнталізмом й використовує музичну ідіому, що походить із західного модернізму чи пізнього романтизму, іноді навіть схиляючись до китайського стилю, навіть якщо ця естетика заломлюється через його власну азіатську ідентичність» [83, 20]. Насправді, східні теми, які цитуються в ранніх творах композиторів-неорієнталістів, пропускаються крізь призму західних композиційних прийомів. Іншими словами, використання східної тематики в ранніх творах деяких композиторів-неорієнталістів базується на західній естетиці і функціонує більше як шинуазрі.

З цим висловлюванням можна погодитися частково, адже складно порівняти прояв шинуазрі в операх Моцарта, Глюка чи Пуччіні з Тан Дунієвським «Півонієвим павільйоном», який буквально просичений наскрізь китайською темою – починаючи від сценічної атмосфери та закінчуючи інтонаційною специфікою, пов'язаною з мелодичним стилем китайських традиційних опер. Інша справа, що ця стилістика є узагальненою та не має чіткої адресної визначеності. Це також уявний Схід, проте він побудований в уяві китайського композитора, якому дуже добре відомі його естетичні та музичні норми.

Місцями опера починає нагадувати саундтрек до голівудського кінофільму початку 90-х років XX століття (наприклад, цифра K, CD-3), в чому ймовірно відобразився досвід роботи композитора в кіномузиці. На це вказує використання електронних інструментів та характерних ритмічних патернів.

Більш того, композитор дуже ефектним чином поєднує музичні ознаки східної містичної та західної релігійної традиції. Розглянемо фрагмент цифри L (Приклад 8).

## Приклад 8. «Півонієвий павільйон», I частина, цифра L

The image shows a musical score for a scene from the opera 'The Peony Pavilion'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 70-76) includes a voice part with lyrics: 'Agamem desired, who shall meet dry tinder, let these green hills'. The second system (measures 77-83) continues the lyrics: 'be undisturbed, by pelting rain or wind or burning sun.' The score includes a piano accompaniment and a drum set part. The lyrics are in English, and the score is marked with 'L' and 'Voice'.

На фоні CD запису та драм сету включається середньовічний католицький хорал в перемінному ладі (дорійський «ля» та міксолідійський «ре») у виконанні чоловічого хору. Проте на відміну від традиційного хоралу текст, що супроводжує його, подається англійською мовою. На фоні цього звучання хоралу час від часу включається голос «шамана», який повторює неначе заклинання одну й ту саму фразу з різним закінченням, що звучить дуже експресивно. Поєднання цих двох ритуальних піснеспівів справляє надзвичайне враження на слухача. Цікавим видається той факт, що цей епізод опери дуже нагадує треки популярної в 90-ті роки ХХ століття групи «Enigma», творчість якої була пов'язана з старовинним хоралом та хоровим співом.



Отже, в опері «Півонієвий павільйон» постмодерністська естетика, що проявилася у змішуванні різних елементів – алеаторики, електронної музики, східних інтонаційних комплексів, має особливий ефект, який допомагає Тан Дуну утвердитися в якості композитора-неорієнталіста, що працює в межах транснаціонального інтонаційного поля. Дослідження Тан Дуном неорієнталізму в «Півонієвому павільйоні» переважно засноване на змішуванні традицій китайського жанру з західними композиційними прийомами та естетикою. З одного боку, естетика «антитрадиції» західних модерністів постійно використовується Тан Дуном; з іншого боку, композитор підбирає традиції, які були залишені модерністами, а потім поєднує їх з новими ідеями, щоб утворити щось відмінне від існуючих музичних ідіом.

Використання Тан Дуном цікавих тембрів, лібрето, естетики та методів творчості в цей період ґрунтується на його ідентичності як «західника». Він ще не почав представляти свою власну азіатську чи китайську ідентичність через свою оперну продукцію. Дослідниця Нін Ван відбиває різні етапи творчості цих композиторів-неорієнталістів: «щоб досягти успіху на Заході, не-західник повинен перш за все ідентифікувати себе як західника за рахунок своєї власної національно-культурної ідентичності. Але після успіху не можна не думати про пошук рідної країни та культурної ідентичності» [148, с. 65]. І це творче відкриття власної ідентичності було зроблено Тан Дуном у 2000-х роках, про що мова йде у наступному підрозділі роботи.

## **2.4. Опери Тан Дуна 2000-х років – удосконалення взаємодії західної та східної музики**

### *2.4.1. Опера «Чай – дзеркало душі» як узагальнення образу Сходу*

В опері «**Чай – дзеркало душі**» стилістично поєднуються ліризм італійської опери, витончена західна оркестровка, чоловічий «грецький

хор», ударні гамелану та органічні тембри – звучання води, паперу та каміння. Таким чином, ця опера пропонує незвичний звуковий і візуальний досвід, сплав музичних традицій Сходу та Заходу та природних звуків.

Опера «Чай – дзеркало душі» була створена Тан Дуном на замовлення Санторі Холла (*Suntory Hall*) у Японії. Тан Дун присвятив цю роботу його засновнику – Кейдзо Саджі. Авторами лібрето у цій опері також стали сам композитор та Сюй Інъ. Текст лібрето було перекладено і англійською мовою Дайаною Ляо. Світова прем'єра відбулася у Санторі Холлі в Токіо 22–24 грудня 2002 року у постановці режисера П. Ауді, директора Голландської опери. За диригентським пультом був сам композитор, а як виконавський колектив був задіяний Симфонічний оркестр Японської радіомовної асоціації (NHK). Ця опера була багато разів представлена на різних світових сценах: вона виконувалася у Франції, Нідерландах, Швеції, Японії, Новій Зеландії, Німеччині, Китаї та США.

Партитура опери включає: басову флейту (а також пікколо) з посиленням звуку, бас-кларнет (а також кларнет-пікколо), 2 труби, 2 тромбони, 6 груп ударних інструментів (3 виконавці на сцені), 2 арфи, струнний оркестр (42 виконавці або 31 у камерному варіанті), хор з 9 низьких баритонів. З запропонованого виконавського складу стає очевидним відмова композитора від звичайного трактування групи дерев'яних духових, як і те, що набір мідних духових доволі традиційний. Ударні та струнні мають вигідну кількісну перевагу.

Дія опери відбувається в п'ятнадцятому столітті, а трьома головними героями є Лан (китайська принцеса), Сейкьо (японський принц) і Принц (брат Лан). Японський принц Сейкьо закохується в китайську принцесу Лан і бажає одружитися з нею, поки навчається чайній церемонії в Китаї. Батько Лань, Імператор, просить Сейкьо

декламувати чайну поезію, і Імператор погоджується на шлюб через чудову гру Сейкьо. Але це викликає гнів брата Лан (китайського принца). На чайному фестивалі принц Персії пропонує тисячу коней в обмін на стародавній китайський документ чайної церемонії «Книга чаю». Принц неохоче погоджується на обмін «Книги чаю». Сейкьо зазначає, що книга не є справжньою, оскільки Лую, автор «Книги чаю», показав йому справжню, чим розлютив Принца. Сейкьо з Лан розпочали пошуки справжньої «Книги чаю». На китайському чайному фестивалі вони зустрічають дочку Лу Лую, яка розповідає їм про смерть свого батька. Лу віддає книгу Лан і Сейкьо, тому що вони обіцяють розширити культивування чайної церемонії. Коли вони читають «Книгу чаю», раптом з'являється принц і бореться за книгу. У сутичці між Сейкьо та принцом Принц смертельно ранить сестру, коли вона намагається зупинити дуель. Принц сповнений каяття, дає Сейкьо свій меч і вимагає смерті. Сейкьо відмовляється вбити принца, і він вирішує прожити решту свого життя як монах.

Персонажі п'єси, актори на сцені та оркестр набувають певного символічного значення. Сюжет обертається навколо двох центральних персонажів – Лан та Сейке. Оповідь не цілком реалістична, а сам сюжет радше віртуальний, ніж драматичний. Крім п'яти елементів, існує ще й особливий контекст китайської чайної культури. Китайська чайна церемонія – Гунфу-Ча – одна з традицій, що зародилися кілька тисяч років тому. Специфіка чайної культури та її корінна відмінність від європейської та японської полягає не лише у способах приготування, але й у поводах для чаювання. Взагалі для композитора чайна церемонія – це своєрідний засіб спілкування, який поєднує людей, про що він говорить у

своєму інтерв'ю [1]. Наведемо основних героїв опери та їхнє символічне значення слід за партитурою (Таблиця).

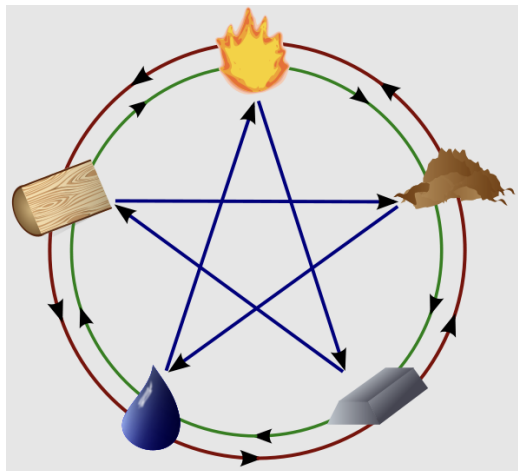
Таблиця 4.

Персонажі опери	Голос або інструмент	Символ або метафора
Сейкьо	баритон (Японський монах)	відкриття/філософія
Лань	Сопрано (Китайська принцеса/Лялька монаха)	Любов
Принц	Тенор (Китайський принц/Лялька короля мавп)/Брат Лан	злість
Імператор	Бас (Батько Лан/Тінь)	традиція/культура
Лу	Контральто (Тінь /Обрядовець/ Дочка Чайної Шавлії Лую)	чай/ посланець для духу
Спів ченців	Бас-баритонний хор	релігія
Три перкусіоніста	Вода, папір, керамічні інструменти	природа
Оркестр		драма

В опері три дії та чотири сцени. Структура тексту має закрити та ретроспективну форму – всі події, що відбуваються в опері, пов'язані з

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=BfBjmw3a8BQ>

любовною лінією – це спогади Сейкьо. Водночас опера включає елементи деяких традиційних китайських мистецтв, таких як ляльковий театр (Акт 1, Сцена 2) та чайна церемонія (Акт 1).



Малюнок 18. Космогонічна теорія у-сін (фото з відкритих джерел)

Кожна дія має свою назву, яка пов'язана з п'ятьма основними елементами китайської філософії та космогонічної теорією у-сін. Ця теорія включає в себе п'ять елементів – Дерево, Вогонь, Земля, Метал, Вода, які визначають стан і взаємодію всіх існуючих в світі предметів і явищ. П'яти елементам властиві такі взаємодії як

взаємопородження і взаємоподолання. Взаємопородження полягає в тому, що Дерево породжує Вогонь, Вогонь – Землю, Земля – Метал, Метал – Воду, Вода – Дерево. Взаємоподолання полягає у тому, що Дерево перемагає Землю, Земля – Воду, Вода – Вогонь, Вогонь – Метал, Метал – Дерево.

Отже, перша дія опери – це вода та вогонь; друга дія – папір, що символізує дерево; третя дія – кераміка та камінь, які уособлюють землю та метал. Вода в опері – це символ походження органічного життя, папір – уособлення живої матерії; вогонь – символ творчої енергії, яка згасає, залишаючи попел і перетворюючись на землю, а земля у свою чергу, ущільнюючись, утворює метал (або камінь). Таким чином, ці п'ять природних сил для Тан Дуна в опері виступають особливими німими персонажами, які втілюються виключно інструментальними звуковими засобами та опиняються в центрі взаємодій.

Звуки природи, створювані водою, папером та керамікою в опері «Чай – дзеркало душі», є цікавим підходом композитора в демонстрації Китаю. В інтерв'ю 2013 року Тан Дун пояснює використання органічної

музики в опері: «Музика була створена таким чином, щоб передати подвійність духовного внутрішнього простору та його фізичного зовнішнього аналога» [178]. Таким чином, органічна музика в опері «Чай – дзеркало душі» – це засіб, за допомогою якого Тан Дун представляє філософію чайної церемонії та «автентичної» Азії. Органічна музика для композитора символізує процес розуміння істинної сутності чайної церемонії, а щоб досягти стану гармонії між людиною та природою у чайній церемонії він вбачає необхідним використання природних об'єктів з китайською культурою як інструментів для відтворення природних звуків. Чи представлена справжня Азія в опері «Чай – дзеркало душі» істинною сутністю чайної церемонії – «гармонією людини з природою»? Чи її образ виникає за рахунок використання різного реквізиту, костюмів та декорацій із китайськими елементами? «Справжня» Азія у свідомості Тан Дуна – це стан китайської філософії – «гармонія людини з природою», представлена в ракурсі його концепції органічної музики. Цей стан можна продемонструвати лише через звуки природи, тобто єдність людини та природи, представленої органічною музикою.

Перший акт – «Вогонь та вода» – розвивається навколо пари суперечливих образів. Спочатку вода та вогонь були двома несумісними речами, але при приготуванні чаю вони з'єдналися. Аналогічними є особисті відносини Сейкьо, саме тому опера поєднує історію Китаю крізь призму «Книги чаю» з любовною трагедією Сейкьо. До першого акту опери вбудовується лялькова вистава: «Подорож на Захід» у виконанні принцеси Лан та її брата для батька. Така «гра у гри» є продовженням сюжету. У «Подорожі на Захід» розповідається про подорож ченця Сюаньцзана Шовковим шляхом до Індії за буддійськими сутрами. Головною дійовою особою є не сам Сюаньцзан, який грає пасивну роль, а його супутник – цар мавп Сунь Укун. Серед інших супутників Сюаньцзана – комічна напівлюдина-напівсвиня Чжу Бацзе, ченець Ша Сен

і білий кінь-дракон, який раніше був принцем. У «Подорожі на Захід» композитор не звертається до фольклору напряму, проте використовує у всій повноті китайські гонги та тарілки, уподібнюючи оркестровку «Чаю» до пекінської опери.

Ім'я Лу Юя та «Книга чаю» багато разів з'являлися в опері, проте не в якості окремого персонажа, а через розповідь інших. Цьому можна знайти просте пояснення. Лу Юй (733–804) є засновником китайської чайної культури і пізнішими поколіннями проголошується «чайним святим». Відомо, що Лу Юй народився в Цзінліні, провінція Фучжоу (нинішній округ Тяньмень у провінції Хубей) близько 733 року і помер у 804 році. Батьки покинули його, а виховувався він буддійським ченцем у храмі. Лу Юй, живучи в буддійському храмі, захопився конфуціанством. Утікши з храму, він приєднався до групи бродячих артистів. Надалі Лу Юй став жити в горах, де завдяки накопиченим знанням і була написана легендарна праця «Чайний канон» – свого роду чайна енциклопедія, символ чайної культури династії Тан. Чай для Китаю – це не лише напій, а й невід'ємна частина китайської культури загалом, національне надбання. Саме у цій країні чай став об'єктом духовної культури. «Трактат про чай» або «Книга чаю» – це перша в Китаї, як і в усьому світі, праця, присвячена чаю. «Трактат про чай» або «Чайний канон» відіграв важливу роль за часів династії Тан, а також всіх наступних династій, як джерело, що допомагає зрозуміти структуру чаю, а також навчитися його використовувати.

Чайна церемонія в опері пов'язана не тільки з китайською, а й з японською традицією. З того часу, як китайська чайна церемонія поширилася в Японії за часів династії Тан (618–907 рр. н. е.), японці розробили власну чайну церемонію, і вона почала розвивати свою естетику, зокрема принципи «сабі» та «вабі». Чайна церемонія в Японії – це ритуальна форма спільного чаювання, створена в середні віки. Складна і одночасно вишукана японська чайна церемонія дотримується суворих

правил для досягнення естетики «вабі-сабі», яка є уособленням дзен-буддизму. Навпаки, китайська чайна церемонія є сумішшю буддистської, даоської та конфуціанської думки і вимагає від людей вічного мовчання та «мирного серця». Китайці вважають, що процес чаювання – це насправді процес самовдосконалення та спілкування між людиною та природою. Проте, на відміну від японської чайної церемонії, яка вимагає дотримання суворох процедур, китайська церемонія більш розслаблена. Тан Дун коментує різницю між китайською та японською чайними церемоніями: «Японська чайна церемонія дуже артистична, а китайська чайна церемонія схожа на життя» [90]. Так, в опері «Чай...» сценічне відображення японської чайної церемонії та китайської чайної церемонії відрізняються.

Сцена японської чайної церемонії – це вода і бамбуковий гай, тихий і казковий. Навпаки, сцена китайської чайної церемонії є яскравою і більш реалістичною. Тан Дун, крім декорацій, встановлює на сцені три групи органічних інструментів, включаючи воду, папір, кераміку та камінь. Перша сцена опери – японська чайна церемонія на сцені, яку проводить верховний монах Сейкьо в храмі стародавньої Японії. Ченці запитали Сейкьо: «Що означає: чаша порожня?» Сейкьо починає з розповіді про свій роман з китайською принцесою Лань десять років тому: «Хоча чаша порожня, аромат світиться; хоча тінь коханої пішла, а мрії залишилися» [180]. Цей вираз стає основним настроєм усієї опери. Таким чином, сцена японської чайної церемонії обрамляє китайську церемонію, змальовану у другому акті.

Суворі і вишукані японська чайна церемонія представлена таким чином: Сейкьо піднімає порожній чайник, проходить повз порожню чашу і з явним задоволенням смакує порожній чай. Він робить це ритуально, випиваючи спочатку один ковток, потім два, а потім половину. Звуки води діють як особливий тембр протягом усієї сцени, а також музично



представляють японську чайну церемонію, яка є умироствореною та водночас суворою.

Порівняно з японською чайною церемонією китайська чайна церемонія не приділяє великої уваги правилам, а натомість фокусується на спілкуванні між людиною та природою. Другий акт, в якому змальована китайська церемонія, за виразом самого композитора, – чуттєва та еротична чайна мрія. Сейкьо в супроводі принцеси Лан вирушає на південь у пошуках справжньої Книги чаю, яку, як він сподівається, їм покаже Люю. Лан знайомить Сейкьо з легендою про те, як чай був винайдений тисячі років тому, і розповідає про популярне використання подвійних значень у приготуванні китайського чаю:

«потираючи.... улун, темний дракон, повстає.

стискаючи....

молі, квітка жасмину, відкривається.

натискання....

вештаючись, дракон добре, переливи» [180, с. 8].

Займаючись коханням Сейкьо та Лан співають: «in tea mind, the woman made life art, the man made art life...». Внутрішнє душевне хвилювання різко контрастує з начебто безтурботним зовнішнім ландшафтом. Оголені тіні за паперовою ширмою співають і приймають чайну ванну.

Порівняно з японською чайною церемонією китайська чайна церемонія не приділяє великої уваги правилам, а натомість фокусується на спілкуванні між людиною та природою. Третій та останній акт «Кераміка, каміння» зображує смерть коханої головного героя. Тан Дун стверджує, що «Музика кераміки та каміння посилає звістку долі» [180]. Початкова сцена цієї дії – китайська чайна церемонія, яку пропонує Лу, дочка Чайного Мудреця.

Композитор вважає, що опера «Чай – дзеркало душі» спрямована те, щоб «почути колір, побачити звук». Тан Дун робить оперу наочнішою, використовуючи світло і жести виконавця. На початку першого акту ударник грає на водяному інструменті, починаючи з правої задньої частини зали, а потім повільно йдучи до сцени. Загадкову і одночасно урочисту атмосферу створює звук цього органічного інструменту. Японська чайна церемонія продовжується. Три скляні ємності розміщені на сцені у супроводі білого освітлення та трьох ударників, які вручну видають звук води, що капає. Звук води, що капає, супроводжує тільки дуже м'який обертон співу контральто.

Іншим яскравим прикладом застосування органічних інструментів є чайна церемонія з третього акту з примарою Лу Юй. У середині церемонії оркестр зупиняється, і лише керамічні інструменти продовжують імпровізовану музику. Усі співаки на сцені стають навколішки і падають ниць на підлозі. Таким чином, музика керамічних інструментів сприяє встановленню шаманської атмосфери. Доречі, щоб створити особливий темброво-звуковий образ Тан Дун спеціально розробив керамічні горщики та барабани, що використовуються для чаю, виготовлені з натуральної глини. Він має два ударники, що грають на керамічних горщиках з молотками спереду і з обох боків сцени, і одного виконавця, що грає на керамічному барабані руками в задній частині сцени. Альтернативний звуковий простір на сцені – органічний, природний простір ефективно створюється за рахунок використання цих керамічних інструментів, розміщених у різних локаціях.

Органічна музика, використана в опері, представляє основні елементи чайної церемонії, а також особливу естетику чаю. Музика на воді у першому акті допомагає створити мирні, тихі та медитативні якості японської чайної церемонії. Крім того, за словами Тан Дуна, дух японської чайної церемонії також відбивається у воді: «Перед тим, як увійти до

кімнати для чайної церемонії в Японії, потрібно не просто мити руки. Швидше, при митті рук душа також омивається і очищається» [179]. Музика з паперу у другому акті створює «чуттєвий та еротичний чайний сон» [180], імітуючи шум вітру. У третьому акті музика керамічних інструментів та каміння представляє китайську чайну церемонію в ритуальному та шаманському стилі.

Постановки цієї опери видаються різноманітними. Окрім прем'єрної постановки, яка відбулася в Японії у 2002 році, ця опера ставилася багато разів. У 2003 році відбулася європейська прем'єра у Нідерландській опері під керівництвом автора, режисер Чан Чінг (*Chiang Ching*). У 2004 році опера поставлена у Ліонській національній опері (Франція), у 2005 – в Ольденбурзькій опері, 2006 – у Новій Зеландії, 2007 – у Санта-Фе, 2010 – у Філадельфії, Пенсильванія.

Використання води, паперу та глиняного посуду як інструментів відображено не тільки в операх Тан Дуна, а й в інших його творах. Очевидно, що у використанні звуків та матеріалів природного світу Тан Дун був натхненний ідеями видатних сучасних композиторів. Він зізнався, що ідеї Джона Кейджа з «І-цзін» є джерелами його уяви. «Я хочу вивільнити звуки від банальних правил музики, правил, які, у свою чергу, пригнічуються формулами та розрахунками. Я хочу дати звукам свободу дихати. Музика має ґрунтуватися не так на ідеології самовираження, але в глибокому відношенні до природи – іноді ніжному, іноді різкому. Коли звуки одержимі ідеями замість того, щоб мати власну ідентичність, страждає музика. Це було б моїм основним правилом, але це лише ідея, і, природно, я повинен розробити власний метод. Один із способів – етнологічний підхід. Існує фольклорна музика, сповнена сили та краси, але я не можу бути цілком чесним щодо неї. Я хочу більш активного ставлення до сьогодення. Псевдо-фольклорна музика у “сучасному стилі” – ніщо інше, ніж обман» [179].

Незважаючи на множинність китайської стилістики, Тан Дун в опері залишається західним композитором. Опера «Чай» містить у собі арії, ансамблеві та хорові фрагменти, проте вони не виділені в тексті, тому з формальної точки зору є структурними розділами сцен. Що стосується сцен, то вони аналогічно до опер інших композиторів-постмодерністів, побудовані за принципом наскрізного розвитку без внутрішнього поділу. Прагнення композитора до великої опери обумовлено складністю задуму і прагненням імплементації традицій різних культур, що притаманно еклектиці постмодерну. В середині сцен наскрізної будови можна виділити окремі фрагменти, що дуже нагадують арії в стилі бельканто. Звичайно, ці аріозні побудови – продукт постмодерністичної творчості. Вони не мають стабільної структури або тональної визначеності, проте стиль співу має відповідати західноєвропейській, а не китайській традиційній опері. Чудовим прикладом є арія баритона з першої сцени Сейкьйо з монахами «The heart feels, the bowl fills», яка вимагає неабиякої майстерності від співака (Приклад 9).

#### Приклад 9.

The image shows a musical score for a baritone aria. It consists of two staves of music. The first staff contains the vocal line with lyrics: "the heart feels... the bowl fills! what...". The second staff contains the piano accompaniment with lyrics: "a bit - ter si - lence... (ce)". The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, and *ppp*, and features long, flowing melodic lines with various ornaments and phrasing marks.

Таким чином, опера «Чай – дзеркало душі» є переконливим прикладом оперного твору Тан Дуна, що демонструє шлях органічного поєднання західної оперної постмодерністичної стилістики та традиційної китайської музики в рамках китайсько-японської філософії.

### *2.4.2. Містичний світ «Першого імператора»: множинність паралелей в контексті транснаціонального дискурсу*

Оперна трагедія «Перший імператор» має, за словами самого композитора, сюрреалістичний характер і, незважаючи на те, що її дія відбувається дві тисячі років тому, вона викликає асоціацію із сучасністю. За словами А. Геніса [17], в образі великого імператора Цінь Шихуанді (221–206 рр. до н.е.), який об'єднав Китай і побудував Велику китайську стіну, композитор втілює образ самого Мао.

Сюжет опери привертає увагу. У центрі подій знаходяться відносини влади та культури, які замасковані у бажанні імператора написати урочистий гімн для нової імперії, «без якого країна не може досягти справжньої єдності» [17]. Така тема, як зазначає А. Геніс [], є цілком органічною для китайської історичної свідомості. Справді, з найдавніших часів у Китаї музика грала значну роль у житті. Філософське осмислення місця музики у державі Стародавнього Китаю як важливого засобу громадського виховання та державного управління приписують Конфуцію та його послідовникам, погляди про музику яких викладено у трактаті «Юе-Цзі». У цій історії, за словами постановника опери Чжана Імоу, використовуються відносини Імператора з музикою, його пошуки та відкриття музики, що метафорично уособлюють його подорожі своєю долею.

На відміну від інших опер, сюжет яких пов'язаний зі світом Сходу, «Перший імператор» – це спроба композитора синтезувати західні та східні музичні традиції. Унікальність цього твору, за словами А. Геніса, – в універсальному синтезі, в «духовному шлюбі Сходу із Заходом» [17].

Ставлення критиків до опери розділилося на два табори. Одні називають її «блискучим провалом». Як коментує А. Геніс, «Східна частина партитури, що виконувалася на стародавніх інструментах, на

кшталт бронзового дзвону, водяної скрипки та барабанів з кам'яними паличками, звучить інтригуюче, таємниче... Але решта музики, з великим старанням написана в стилі класичної опери, виявилася ніякими шпалерами» [17].

Проте опера становить великий інтерес, особливо з погляду механізму поєднання контрастних музичних традицій. Лю Бінцян вказує у своїй статті, що принцип музичного мислення Тан Дуна виходить за межі європейської художньої традиції, при цьому залишаючись її частиною.

Невипадково, що концептуально опера, за задумом композитора, мала об'єднати контрастні музичні елементи, продовжуючи і розвиваючи традиції, закладені в «Марко Поло». Як зазначає Ентоні Шеппард, «Перший імператор» демонструє спробу композитора об'єднати як європейське, так і китайське оперне минуле, «пом'якшуючи тенденцію до більш явного стилістичного колажу, очевидну в його ранніх роботах» [173, с. 287].

В опері співіснують та взаємодіють різні епохи, стилі, культури та мови. За словами самого автора, це реалізує його музичну філософію  $1+1=1$ , яка полягає у використанні контрастних музичних ідей для зміцнення та об'єднання музичної текстури та музичної структури. Це – приклад інтеграції музичних компонентів всередині транснаціонального композиторського поля. Композитору вдалося об'єднати романтичну музичну мову з ударними інструментами, авангард та класику, хроматичну тональність та недетерміновану висотну систему. Крім цього, в опері одночасно співіснують дві мови та дві манери співу, а простота вокального стилю поєднується зі складністю оркестровки.

Темброва палітра голосів «Першого імператора» наближається до колориту Пекінської опери, у якій високі голоси, що мають напругу, формують конфлікт основних образів – Імператора та Гао Цзянлі. Таке

протистояння двох тенорів є різними сторонами єдиного цілого – образу китайської держави.

Мелодичні лінії основних партій опери є синтезом західних і східних інтонацій. Тан Дун черпав натхнення в давніх китайських культурних традиціях. Так, відомо, що перед написанням опери він вирушив до Сіану, щоб вивчати древній китайський вокальний стиль цинь-цян, що виник за часів династії Чин. Проте композитор не використовував жодної оригінальної народної мелодії, проте активно звертався до трьох інтонаційних компонентів вокального стилю циньцян: тритону, витриманим квартам і кульмінаціям-вершинам – практиці починати з найвищої ноти і спускатися до найнижчої, що становить протилежність високій кульмінаційній ноті західної опери в кінці арії. Використання цих інтонацій композитор пов'язує з трьома квітами міста Сіань – чорний (третій), білий (кварту, що тягнуться), червоний (ходи від найвищої до найнижчої ноти). Це виявляється чітко у сцені з привидами, коли майстер Ін-Янь змінює маски, де біле символізує життя, а червоне – смерть.

Опера досить динамічна, персонажі та відносини між ними змінюються стрімко. Мабуть, будучи продуктом нового часу, опера відбиває особливості «кліпового мислення» і, як результат, розрахована передусім на візуальне сприйняття (композитор орієнтувався, передусім, на потреби молоді). Не випадково режисером першої постановки став китайський кінорежисер, який спеціалізується на бойовиках: «Цю оперу треба бачити, а не тільки чути, що має залучити покоління, яке звикло сприймати музику за допомогою відеокліпів» [17]. Цим пояснюється пишний антураж масових епізодів опери (сцена 1, акт 1 – ритуал біля підніжжя Великої стіни із використанням тринадцяти великих китайських барабанів, фінал).

Слід охарактеризувати особливості композиційної будови опери. Вона складається з трьох актів («Тінь», «Гімн» та «Воцарення»), де перший акт включає три сцени. Композитор також реалізує ідею концерту в опері. Так, під час кожного антракту і під час завіси оркестр продовжує грати, підкреслюючи дію, що відбувається. Наголошуючи на вокальній інтонації, Тан Дун виключає з опери речитатив, посилаючись на те, що він уповільнює музичний розвиток. Наскрізна будова полотна зумовила відсутність окремих номерів, проте в опері виділяються сольні епізоди, дуети та ансамблі, вплетені у загальну структуру.

Особливо проникливими є моменти, що демонструють любовну лінію – дует Гао Цзяня та принцеси Юе-Ян з другої дії («Beyond the great wall»). Вокальні партії побудовані у найкращих традицій арій *bel canto*. Тема Гао Цзяня має широке дихання, вона співуча і некваплива, низхідні ходи змінюються висхідними, імітуючи неспішний перебіг людської мови. Потім ця ж тема повторюється в партії принцеси, після чого вони завершують епізод двоголосно до терції. Інтонаційний контур теми цього дуету, яку складають висхідні секундні інтонації в поєднанні з стрибками, яким пристрасно вторять струнні, за мелодичними обрисами нагадує традиційні китайські мелодії. Ця мелодія, на кшталт мелодій провінції Сіань, стає свого роду лейттемой любові та звучить й надалі (наприклад, у сцені Юе-Ян з батьками, у сцені Імператора з Гао Цзянем). На цих же інтонаціях побудовано сцену із примарою принцеси під час інавгурації Імператора: спочатку тема звучить у партії Шамана, а потім у партії самої Юе-Ян. Цю ж тему співає Імператор у фіналі, що підкреслює драматизм і розпач людини, яка зрадила дружбу та споріднені почуття в ім'я держави.

Поряд із класичними голосами Тан Дун вводить в оперу вокал із елементами обертонового горлового співу. У традиційній китайській манері співає геомант, Майстер Ін-Янь, який відкриває дію опери, що вокалізує у стилі Пекінської опери. Інший містичний персонаж – Шаман –



співає у класичній манері (меццо-сопрано) і є голосом заходу, демонструючи, таким чином релігійний контраст двох цивілізацій.

Інтонаційний портрет Шамана рясніє дисонуючими інтервалами – зокрема тритонами, які у сумі з глісандо створюють образ містичний та загадковий, передбачаючи нещастя. Поява Шамана та Майстра Ін-Янь перериває оповідання та призводить до зміни сюжету. Таким чином, збільшена кварта набуває значення зловісного інтервалу.

У сфері музичної мови композитор частково продовжує традиції Дж. Пуччіні та наповнює європейську оперну формулу інтонаційними архетипами східної музики, використовуючи, зокрема, пряме цитування справжніх звуко-образів Китаю. Насамперед, це проявляється в особливому інструментальному складі, де, крім класичних інструментів, використовуються традиційні китайські – ударні (тибетські чаші, водяний гонг, великий бронзовий дзвін, великі китайські барабани, керамічні передзвони, гігантський дзвін на сцені та пари каменів) та струнно-щипкові – струнний чжен гужен, кам'яні скрипки). Якщо традиційний західний оперний оркестр займає своє становище в оркестровій ямі, східні інструменти виносяться на сцену. У першому акті, в ритуальному епізоді біля Великої стіни, на сцені розташовуються тринадцять барабанів; на початку другого акту – це дівчина, яка грає на чжені, якому вторять подібні за акустичними властивостями арфи. Поєднання різних груп інструментів створює звуковий контраст, адже, порівняно з класичним оркестром, у групи народних китайських інструментів інший тембр, який формує інше відчуття простору.

Найяскравіша музична особливість «Першого імператора», за словами Нан Чана [147], – абсолютна перевага дієгетичної музики, тобто тієї, що належить світові, сконструйованому всередині оперної дії, яку можуть почути персонажі. Китайська символіка проявляється у грі на ударних інструментах. Колектив музикантів не лише акомпанує співакам,

а й часто бере участь у музично-драматичній виразності. Так, у кутку сцени розміщено старовинний китайський дзвін, який у певному сенсі стає учасником подій. Перед останньою сценою в оркестрі тричі звучить залп мідних духових в стилі Вагнера, до яких приєднується похоронний дзвін великого дзвона на сцені. До дзвона звертається імператор у сцені інавгурації (сцена з привидами) – удар у дзвін символізує трагічну точку розвитку драми. Цікаво, але дзвінковому звучанню присвячені навіть слова хору (наприклад, «The Bells of Heaven rings» з останньої сцени).

Слід окремо зазначити роль в опері хору, який стає безпосереднім учасником подій. У цьому сенсі «Перший імператор» виявляє явні зв'язки з традиціями романтичної російської опери, зокрема з «Борисом Годуновим» М. Мусоргського. В обох творах виявляється мотив пригніченого народу, який знаходить свій прямий вираз у хорових епізодах. На початку другої сцени звучить хор рабів, які будують Велику китайську стіну, він повториться у фіналі і ознаменує помсту Цзяньлі імператорові. Прийоми співу, що використовуються в хоровій партії, варіюються від традиційного багатоголосся до нетемперованого співу, вигуків у сцені біля Великої стіни тощо.

Таким чином, «Перший імператор» Тан Дуна є оперою, в якій природно з'єдналися західна оперна форма, традиції *bel canto* і звукообрази китайської народної музики. Композитор звертається до традиційного інструментального складу, використовує пентатонічні лінії, що базуються на діатонічному звукоряді, паралельні квінти та кварта, що відображають західні кліше про музику Сходу. Водночас композитор тонко переробляє інтонаційний матеріал традиційної китайської музики і, не вдаючись до цитування, намагається відтворити оригінальний звуковий світ Стародавнього Китаю засобами західних композиційних технік.

## Висновки до розділу 2

Отже, три ранні опери Тан Дуна демонструють експериментальні характеристики в рамках естетики постмодернізму, на що вказує використання таких ознак як інтертекстуальність, вільна форма, еkleктика, експеримент та перформанс. Оперна творчість в цей період – це дослідження нових оперних форм, естетики та методів створення, проте ще не репрезентація власної азіатської чи китайської ідентичності Тан Дуна в повній мірі. В них композитор вдається до сепарації та екстраполяції музичних ознак всередині транснаціонального композиторського поля.

Дві інші опери двотисячних років – «Чай: дзеркало душі» та «Перший імператор» – представляють новий, інтегративний підхід Тан Дуна до поєднання східних та західних традицій. Невід'ємним компонентом неоорієнталістської естетики Тан Дуна є звернення до шаманізму та органічної музики, що відображує ширше розуміння неоорієнталізму азіатськими композиторами, аніж поверхневе «шинуазрі».

Орієнталізм в музиці – це глибоко вкорінена система мислення західних композиторів про Схід, що завжди функціонувала як невід'ємна частина євроатлантичної ідеології.

Екзотика Тан Дуна є по суті продуктом транснаціонального глобалізованого ринку, який жадає нових і незвичайних смаків. Орієнтальні музичні елементи лише є акцентом на самоідентичності композитора-емігранта, який представляє «новий» орієнт у своїй свідомості.

Тан Дун в своїх операх конструює Схід, використовуючи вже існуючі уявлення про нього у західному стилі, спираючись на власний музичний досвід. Це призводить до того, що композитора часто звинувачують у «самоорієнталізмі», торгівлі китайською екзотикою та загартуванні свого раннього авангардного стилю для досягнення

комерційного успіху. Азіатські елементи, використані в операх Тан Дуна, не можна вважати справжніми. Вони виявляються екзотичними для західної аудиторії, проте для азіатської аудиторії ці твори вважаються більш західними, такими, що не репрезентують традиції азіатських корінних народів.

Тан Дун обробляє «автентичні» азіатські елементи спеціально для західної аудиторії. Не випадково, опери композитора майже не виконуються в Китаї. Митець у своїх роботах часто використовує органічні інструменти (наприклад, в опері «Півонієвий павільйон», «Чай – дзеркало душі»), такі як вода, кераміка та папір, проте таке запозичення відбувається в душі західної постмодерністської експериментальної музики, засобами якої можна створити шаманську та ритуальну атмосферу та висловити таємницю сконструйованої Азії.

Найпродуктивнішим прийомом в операх Тан Дуна є залучення до музики знайомих і впізнаваних музичних рис, які, на думку західної аудиторії, представляють Схід. Це – інноваційне використання ударних інструментів, імпровізації, що поєднуються з європейсько-американськими авангардними композиційними прийомами. Три ранні опери «Дев'ять пісень», «Марко Поло» та «Півонієвий павільйон» відображають увагу композитора до простої та загадкової китайської класичної естетики та філософських традицій, але й до творчих концепцій постмодернізму. Використання китайських елементів є лише засобом композиторської репрезентації у своїх творах постмодернізму та євроамериканського авангарду.

Поступово композитор утворює власну композиторську ідентичність, засновану на неоорієнталістському підході на базисі західного авангарду. Відмінності двох більш пізніх опер проявляються у тому, що Тан Дун спирається на історичних постатей і пише оригінальні лібрето; музика більше не використовує безпосередньо народні пісні;

зменшується роль імпровізації; частіше використовуються органічні інструменти та деякі саморобні інструменти.

Отже, Тан Дун, як і більшість композиторів-неорієнталістів створює так звані «автентичні» східні елементи, використовуючи знайомі західні музичні традиції та прийоми.

## РОЗДІЛ 3

### ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ БРАЙТ ШЕНА НА ПЕРЕТИНІ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ СХОДУ ТА ЗАХОДУ: МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

#### 3.1. Риси стилю Брайта Шена як відображення діалогу культур



Малюнок 19. Брайт Шен  
(фото з відкритих джерел)

Брайт Шен (кит. 盛宗亮, Shèng Zōngliàng; народився у 1955 році) – відомий американський композитор, піаніст і диригент китайського походження, який отримав багато нагород за свою музику та композиції (включаючи стипендію Макартура у 2001 році) та став двічі фіналістом Пулітцерівської премії. Його музику замовляли та виконували практично всі великі

симфонічні оркестри світу під керівництвом відомих диригентів – Л. Бернстайна, К. Мазура, К. Ешенбаха, Ш. Дютюа, М. Т. Томаса, Л. Слаткіна, Дж. Шварца та ін.

Композитор народився в Шанхаї та закінчив Шанхайську консерваторію, після чого продовжив освіту в Квінс-коледжі та Колумбійському університеті.

Більша частина музичної кар'єри Шена пройшла шляхом змішування західних і азіатських культур у його творах, що призвело до того, що його музика з однаковим успіхом виконується як в Азії, так і в Америці та Європі. Брайт Шен був штатним композитором Чиказької ліричної опери (1989 по 1992 роки), Симфонічного оркестру Сієтла (з 1992 по 1995 роки), а також художнім керівником фестивалю Wet Ink,

організованого Симфонічним оркестром Сан-Франциско у 1993 році. Композитор також викладав у Вашингтонському університеті та приєднався до кафедри композиції в Університеті Мічигану у 1995 році.

Брайт Шен брав участь у музичному проєкті Silk Road, який охоплює різні нації та культури. Щоб підготуватися до цієї роботи, композитор спеціально вирушив в польову дослідницьку подорож по регіонах Шовкового шляху в Китаї, простеживши їхню музичну культуру, щоб зібрати народні пісні та історичні матеріали.

На початку своєї музичної кар'єри Брайт Шен почав створювати спрощені китайсько-західні твори, оскільки рано познайомився як із традиційною китайською музикою, так і з «класичною» західною музикою. Продовжуючи свою кар'єру, він зумів поєднати традиційні китайські методи композиції з сучасною музикою під впливом, перш за все, західних тенденцій. Майже всю свою композиторську кар'єру Брайт Шен представляв китайську культуру, з якої він прийшов, разом із західною культурою, до якої він перейшов. Такий творчий підхід композитора став одним з глобальних способів поєднання двох різних культурних традицій.

Його перша опера «Пісня про Меджнуна», написана у 1992 році, поєднала стилі китайської, тибетської та європейської музики. Лібрето опери було засновано на ісламській історії, проте в якості музичного бекграунду використовувалися тибетські народні мелодії.

Інструментальні композиції Брайт Шена також вражають своєю оригінальністю та індивідуальністю. Так, його твір «Хун» («Розриви») для оркестру був написаний як спогад про Культурну революцію. Прем'єра п'єси відбулася у 1988 році і була виконана Нью-Йоркським камерним симфонічним оркестром та мала значний успіх.

Метод Брайт Шена, який базується на поєднанні традиційної китайської музики з західними методами композиції, неодноразово

підлягав критиці та потрапляв під сумніви. Це призвело до того, що сам композитор почав сумніватися: чи можна об'єднати ці два стилі в дещо значуще та глобальне. Деякі з його вчителів радили не змішувати обидві форми музичної практики, обравши одну модель.

Лише після розмови зі своїм наставником Леонардом Бернстайном, який підтримав його методи змішування двох музичних стилів, Брайт Шен утвердився в думці, що його метод композиції став «новою мовою».

Успіх митця залежав певним чином від його обізнаності в історії та теорії як китайської, так і західної музики. Ще у Китаї Брайт Шен вивчав історію класичної, народної та театральної китайської музики. Водночас він знайомився з традиціями західної композиторської практики, зокрема музикою Й. С. Баха, Л. ван Бетховена та своїх вчителів. Один з найбільших впливів на Брайт Шена мав угорський композитор Б. Барток, музика якого, на думку композитора, вписується в два способи композиції, якими є імітація мелодії у фольклорному стилі та написання навмисно не в стилі народної музики, а з її смаком (стилізація).

У 1996 році Брайт Шен повернувся до Китаю через чотирнадцять років, щоб написати «Весняні мрії» на замовлення Йо-Йо Ма. Перебуваючи там, він знову звик до інструментів, що використовуються в Китаї, і китайського музичного мислення.

В творах Брайт Шена можна прослідкувати використання китайських пентатонічних гам та інструментальних тембрів, які змішуються із західними класичними структурами. Одним з таких прикладів є оркестровий твір «Листівки» (1997), в якому вдало поєднані різноманітні музичні стилі та композиційні прийоми. Брайт Шен створив «Листівки» на матеріалі свого «Чотириручного фортепіанного тріо» (1990). Він застосовує майстерну й самобутню оркестровку, щоб перетворити камерний твір на багаточарове та барвисте оркестрове полотно. Отриманий гібрид став видатним художнім твором, який



демонструє цікавий метод роботи Шена зі стилістичною палітрою китайської та західної музики.

### **3.2. Опери Брайт Шена 1990–2000-х років: становлення оперного стилю композитора**

Першою оперою Брайт Шена є одноактна «Пісня Менджуна» («The song of Majnun»). Лібрето до опери склав Ендрю Портер (*Andrew Porter*). Брайт Шен і Ендрю Портер перейняли концепцію «перської мініатюри» і створили цю одноактну оперу у восьми мініатюрних сценах. Вона була замовлена в 1990 році, а прем'єра відбулася в Чиказькій Ліричній опері в 1992 році, коли Брайт Шен був резидентом цієї трупи.

Опера складається з восьми сцен з прелюдією на початку та інтерлюдією між останніми двома сценами. Цікавою видається меморіальна спрямованість твору, адже кожна частина опери має посвяти, вказані у партитурі. Так, перша та друга сцени присвячені **Лі А. та Брені Д. Фріманам** (*Lee A. and Brena D. Freeman*). Брена Д. Фріман – піаністка-любителька та меценатка, яка разом зі своїм чоловіком Лі А. Фріманом заснувала програму для композиторів (*composer-in-residence*) в Чиказькому ліричному оперному театрі (*Lyric Opera of Chicago*) і яка була одним із головних спонсорів стипендій для співаків у Центрі ліричної опери для американських артистів (*Lyric Opera Center for American Artists*).

Третя сцена опери має посвяту **Філіпу Мохеду** (*Philip Morehead*) – американському піаністу, диригенту і вокальному тренеру, який тепер вийшов на пенсію з посади керівника музичного персоналу Чиказької Ліричної Опері та Оперного Центру Патріка Г. та Ширлі В. Райан (*Patrick G. and Shirley W. Ryan Opera Center*) (колишній Ліричний оперний центр для американських Художників / *Lyric Opera Center for American Artists*).

Четверта сцена присвячена **Х'юго Девіду Вайсгалу** (*Hugo Weisgall*, 1912 – 1997) – американському композитору і диригенту угорського походження, відомому головним чином завдяки своїми оперним та вокальним музичним композиціям. Х. Вайсгал навчався в Інституті Пібоді приватно у Роджера Сешнса та в Інституті музики Кертіса у диригента Фріца Райнера та композитора Розаріо Скалеро. Пізніше він отримав PhD з німецької літератури в Університеті Джона Гопкінса, був професором і викладав у Квінс-коледжі, Джульярдській школі та Єврейській теологічній семінарії в Нью-Йорку. Серед його відомих учнів – композитори Домінік Ардженто, Брюс Сейлор та акордеоніст/композитор Вільям Шиммель. Х. Вайсгал походив із сім'ї кількох поколінь канторів і все життя цікавився як духовною, так і світською єврейською музикою (найпопулярнішим на цю тему є цикл пісень «Псалом далекого голуба» («*Psalm of the Distant Dove Canticle*» для меццо-сопрано та фортепіано), написаний до 500-річчя вигнання євреїв з Іспанії). Композитор є автором дванадцяти опер, серед них найвідомішими вважаються опера «Аталія» / «*Athaliah*» (лібрето: Річард Френк Голдман / *Richard Frank Goldman* за Жаном Расіна / *Jean Racine*) та «Шість персонажів у пошуках автора» / «*Six Characters in Search of an Author*» (лібрето Деніс Джонстон / *Denis Johnston*, за Луїджі Піранделло / *Luigi Pirandello*).

П'ята сцена присвячена **Ендрю Брайану Портеру** (*Andrew Brian Porter*, 1928 – 2015) – британському музичному критику, оперному лібретисту, оперному режисеру, науковцю та органісту, автору лібрето до «Пісні Менжнуна». Портер вивчав орган в університетському коледжі в Оксфорді та писав музичні критичні статті для різних лондонських газет, включаючи *The Times* і *The Daily Telegraph*. Стенлі Сейді у виданні 2001 року музичного словника Гроува писав, що Портер «побудував особливу традицію критики з довшими повідомленнями, ніж зазвичай у британських щоденних газетах, на основі елегантного, просторого

літературного стилю та завжди інформованого завдяки знанням історії музики та результатам вивчення текстів, а також надзвичайно широкому діапазону симпатій» [176, с.184–185]. Особливу увагу Е. Портера привертала опера. Він переклав лібрето 37 опер, з яких широко виконувались його англійські переклади «Перстень Нібелунга» Р. Вагнера та «Чарівна флейта» В. А. Моцарта.

П'ята сцена опери присвячується **Коліну Грехему** (*Colin Graham*, 1931 – 2007) – продюсеру, режисеру, лібретист та художньому керівнику оперного театру у Сент-Луїсі. Митець на початку своєї кар'єри мав довготривале спілкування з Бенджаміном Бріттенем, для якого він керував майже усіма сценічними творами, що вплинуло на погляди та музичний смак К. Грехема. Він працював у Королівському оперному театрі, Ковент-Гарден в Лондоні, пізніше в Глайндборні та в Англійській національній опері. У США Колін Грехем дебютував як режисер-постановник в опері Санта-Фе в 1974 році, поставивши оперу Бріттена «*Owen Wingrave*», пізніше він став художнім керівником цього оперного театру. К. Грехем поставив світові прем'єри (разом – 55) опер Джона Корільяно (*John Corigliano*) «Привиди Версаля» для Метрополітен-опера, «Небезпечні зв'язки» та «Трамвай на ім'я Бажання» Андре Превена (*André Previn*) для опери Сан-Франциско, «Пісню Меджуна» для ліричної опери Чикаго та серії з трьох опер Мікі Мінору (*Miki Minoru*). Колін Грехем також написав лібрето для ряду опер, зокрема до опери «Мадам Мао» Брайт Шена, яку він поставив у театрі Санта-Фе у 2003 році.

Сьому сцену Брайт Шен присвятив **Чиказькій ліричній опері**.

Інтерлюдія присвячується **Річарду Баклі** (*Richard Buckley*) – диригенту, який керував прем'єрою «Пісні Менджуна» у Чиказькій опері у 1992 році.

Нарешті, восьма сцена опери присвячується **Ардіс Крайнік** (*Ardis Krainik*, 1929 – 1997) – американському оперному меццо-сопрано, яка

протягом 15 років була генеральним директором Чиказької ліричної опери. Під її керівництвом Лірична опера змогла піднятися після довготривалих фінансових труднощів. На честь внеску А. Крайнік в розвиток оперного театру, включаючи реконструкцію другого за величиною оперного залу у Північній Америці (після нью-йоркської Метрополітен-опера), будинок в стилі ар-деко був перейменований в Театр Ардіс Крайнік.

Сюжет опери спирається на трагічну історію кохання Лейли і Маджнуна (араб. *مجنون و لیلی*, перс. *جنون م و لیلی*, азерб. *Leyli və Məsnun*, тадж. *Лайли ва Мачнун*, узб. *Layli va Majnun*), засновану на реальних подіях. В оригінальній легенді описується життя арабського юнака на ім'я Каїс ібн аль-Мулаувах, який жив у VII столітті на території сучасної Саудівської Аравії. Трагічна історія Лейли та Меджнуна справила значний вплив на культури Середнього Сходу та Закавказзя. Мотиви з «Лейлі та Меджнуна» зустрічаються у песидського поета XII століття Нізамі Гянджеві, у азербайджанського поета Фізулі, а також у суфійських та бахаїських авторів.

Сюжет в інтерпретації Брайт Шена такий: Меджнун і Лейла закохані одне в одного, але мати і батько Лейли вже заручили її з Ібн Салам, обраним ними для Лейли чоловіком. Меджнун божеволіє від любові до Лейли. Його батько пропонує здійснити паломництво, але це не може відвернути його. Лейла приймає безнадійність свого становища і прощається із життям. Під час похорону Лейли з'являється Меджнун і співає останню пісню про кохання.

Зазначимо, що цей сюжет ліг в основу ряду однойменних музично-сценічних творів. Серед них – балет туркменського композитора Сергія Баласаняна (1902–1982), перша мусульманська та азербайджанська опера Узеїра Гаджибекова (1885–1942), балет Кара Караєва. Також історія Лейли і Меджнуна надихнула деяких авторів на створення інструментальних та

вокально-інструментальних творів. Це – симфонічна поема Кара Караєва (рік створення – 1947) та Симфонія № 24 («Меджнун») ор. 273 для тенора соло, скрипки, хору та камерного оркестру американського композитора вірмено-шотландського походження Алана Хованесса (*Alan Hovhaness*, 1911–2000) (рік створення симфонії – 1973). Треба відмітити, що А. Хованеса вважають одним з найбільш плідних композиторів ХХ століття, який вплинув на розвиток алеаторики, сприяв синтезу музичних культур Заходу та Сходу та своєю творчістю багато в чому передбачив музичний мінімалізм. Серед творів композитора особливо вирізняються його 67 симфоній.

Дієвих персонажів в опері не багато. Це – Меджнун, Лейла, мати та батько Лейли, Ібн Салам, батько Меджнуна, дві пліткарки та ансамбль городян. Сюжет опери Брайт Шена викладений на початку партитури. Наведемо його в узагальненому вигляді.

Перша сцена. Граючи в дитячу гру, Лейла і Меджнун зустрічаються і закохуються. Батьки Лейли спостерігають за тим, що відбувається, і швидко розлучають їх.

Друга сцена. Батько Меджнуна йде до батька Лейли, щоб просити руки Лейли для свого сина, проте батько Лейли відмовляється. Горе і недосяжна любов доводять Меджнуна до божевілля і він кидає свою сім'ю. Дві плітки розповідають та відтворюють сцену. Меджнун зустрічає їх, а потім співає пісню про кохання, яка стане відомою на всю землю.

Третя сцена. Від людини до людини і від села до села передається пісня Меджнуна. Коли вона доходить до вух Лейли, вона відразу ж чує повідомлення її коханого для себе.

Четверта сцена. Батько Меджнуна, який знайшов свого сина, переконує Меджнуна супроводжувати його в паломництві до святого місця, де він, можливо, може вилікуватися від свого пристрасного

божевілля. Але, досягнувши місця, Меджнун молиться лише про те, щоб його любов горіла яскравіше.

П'ята сцена. Лейла виходить заміж за Ібн Салама, чоловіка, якого вибрали її батьки. Салам ввічливо обіцяє поважати її. Тим часом Меджнун дізнається про шлюб Лейли.

Шоста сцена. Меджнун отримує листа від Лейли. У швидкій послідовності подій Меджнун читає листа Лейли, відповідає на нього, і Лейла отримує його відповідь. Вони зустрічаються таємно. У місячному саду, мовчки дивлячись один на одного, вони розуміють, що сили проти них занадто великі. Меджнун залишає Лейлу.

Сьома сцена. Лейла спостерігає за від'їздом коханого і знає, що життя закінчилося. Її шукає мати. Лейла просить свою матір привітно ставитися до Меджнуна, коли він прийде відвідати її могилу. Лейла прощається з життям і помирає від розбитого серця.

Інтерлюдія. Меджнуну сниться чудовий сон про дерево, яке росте перед ним разом із птахом – високо в його гілках – що пурхає до нього, несучи в дзьобі краплину світла, схожу на коштовний камінь. Світло падає в руку Меджнуна.

Восьма сцена. Під час похорону Лейли з'являється Меджнун і співає останню зі своїх любовних пісень. Він залишається біля труни один.

Брайт Шен визначив жанр своєї опери як ліричну трагедію, що у певному ракурсі продовжує традиції *tragédie Lyrique*, започаткованих ще у XVIII столітті у французькому оперному мистецтві. Певні точки дотику з цим старовинним жанром в опері Брайта Шена можна знайти. Так, сюжети французьких ліричних трагедій будувалися, як правило, на основі сюжетів античної міфології або героїко-романтичних епосів. Особливістю ліричної трагедії є прагнення створити засобами музичного театру фантастичний світ, що височіє над дійсністю. Для ліричної трагедії виявляється характерним специфічне трактування міфу: сюжети та образи трактуються

у символічному плані. Сам Брайт Шен відмічає, що історія Менджуна символічна та майже автобіографічна, адже в ній розповідається історія кохання між Китаєм і самим композитором. Лейла представляє Китай, а Меджнун – митця. Метафора набула особливого значення після політичної турбулентності в Китаї в перші роки тисячоліття. Опера «Пісня Меджуна» – це трагедія, але водночас, це – пісня про кохання. Поетичні строки Е. Портера чудово передані Брайт Шеном завдяки чуйному інтонуванню тексту та ефектному використанню як східних, так і західних виразних елементів та стилів.

Отже, тенденція до алегоричного трактування, алегоричність, пронизують цей твір, являючи собою елемент художнього мислення композитора загалом.

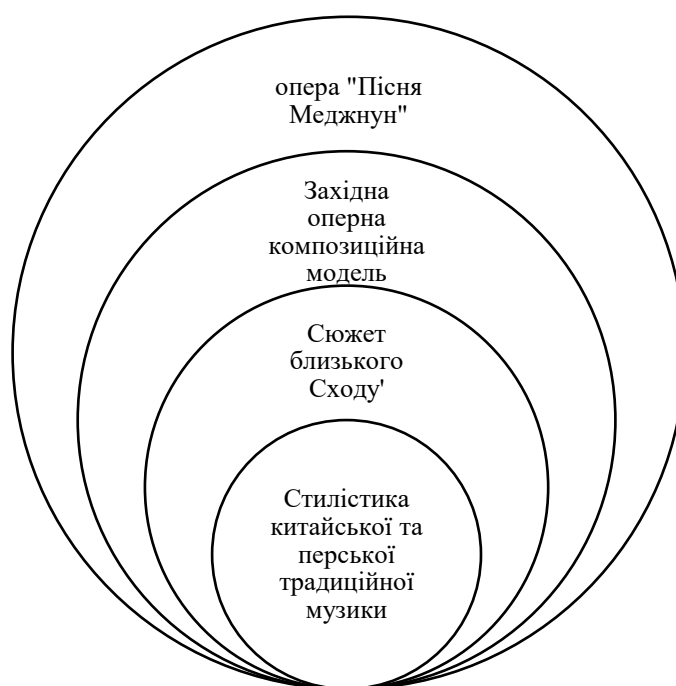
Образна система «Пісні Меджуна», як і будь-якої ліричної трагедії, заслуговує окремої уваги. Світ образів твору постає як світ ідеальний, що існує поза конкретним часовим виміром та має принципово «однотонний» характер. Розвиток самого сюжету зумовлено від самого спочатку, фабула передбачає замкнутість, орієнтується на збереження заданого порядку та гармонії. Тому й персонажі опери «Пісня Меджуна» наділені чітко визначеними рисами. Характер персонажа тут має підкреслено «монолітний» характер, суперечливість (внутрішня чи зовнішня) йому зовсім не властива. Навіть у критичних точках розвитку сюжету (сьома та восьма сцени) характери Лейли та Меджуна мисляться як психологічно єдині і неподільні комплекси. При цьому характери постають відразу у всій своїй повноті, без тенденції до поступового його розкриття. Для опери Брайт Шена не типовою є й динамічна мінливість характерів, їхнє поступове становлення чи трансформація, які стали невід'ємною рисою трактування характеру оперних творів після Глюка.

Ці особливості визначили й художні засоби опери «Лейла та Меджнун», типові для ліричної трагедії. Твір характеризується

винятковою стрункністю композиції, симетрією та рівновагою драматургічних пропорцій – як на архітектонічному рівні, так і на рівні композиції окремої сцени та номера.

Цікавою, проте дещо суперечливою видається спроба композитора представити Заходу універсальну модель східної культури. Симптоматично, що для свого задуму Брайт Шен обирає сюжет не китайської міфології, а середньо-азіатської культури, тим самим наголошуючи на спорідненості двох мистецьких світів. Водночас східна культура представлена у китайському «забарвленні», що не може не призвести до виникнення певного ментального конфлікту музичного виявлення східної культури. Схематично композиторська стратегія мислення виглядає наступним чином (Схема 5):

Схема 5.



Така парадоксальна ситуація може бути спричинена творчим пошуком композитора. «Пісня про Меджнуна» – це перша опера Брайт Шен, написана через 10 років після його еміграції до США. По суті, в опері закладається намагання композитора пристосуватися до нових умов



існування, спроба адаптації та поєднання двох музичних культур – Сходу та Заходу у найширшому розумінні цих понять.

Будучи композитором «нової хвилі», у своїй першій опері Брайт Шен не сполучає китайські мелодії з західною гармонічною системою. Навпаки, він неначе навмисне нарочито «маніпулює» ритмами, тембрами, фактурними рішеннями, які характерні для китайської музики. Не випадково Алекс Росс називає китайських композиторів «нової хвилі» «дітьми культурної революції» [165], у творчості яких відчувається посилене «акцентування» на східних музичних традиціях.

Привертає увагу тембровий склад опери «Пісня Меджнуна». Так, в опері використовуються як традиційний «європейський» інструментарій (флейти, гобої, кларнети, труби, тромбони, туби, арфа, фортепіано, струнні, ударні – тарілки, великий барабан), так і умовно «орієнтальні» тембри, серед яких особливе місце належить перкусійній групі. Це – вудблок, темпелблок, різновиди тарілок, наковальня, там-там, китайські дзвони (*bell tree*), гуіро (*guiro*), бонго та більш традиційні – марімба, вібрафон, ксилофон. Така увага до перкусійних інструментів не є випадковою, адже Брайт Шен був піаністом і перкусіоністом у китайському музичному ансамблі протягом семи років. В той період композитор набув глибокого розуміння китайської музичної традиції та колористичних можливостей китайського оркестру. Саме тому у своїх композиціях він часто використовує західні інструменти, які імітують звучання китайського оркестру. Брайт Шен гармонійно поєднує дві музичні традиції, надаючи західним слухачам незвичайний досвід.

Коментуючи процес написання опери, Брайт Шен зауважує: «У наш час пощастило бути композитором. Принаймні я так думаю. Протягом усієї історії західної музики, від григоріанського співу до Джона Кейджа і далі, кожне нове покоління композиторів просувало вперед спектр музичних композицій, досягаючи зараз, до кінця ХХ століття, будь-яких

можливих (або задуманих) крайнощів. Таким чином, історія залишила нам, молодим композиторам, надзвичайно багату культуру для вивчення та збереження. Наші засоби музичної виразності набагато більші. Мені пощастило ще з однієї причини: виріс у Китаї, проживши вісім років на кордоні з Тибетом і систематично вивчаючи китайську та азіатську музику, я неминуче збагатився музичною культурою. Хоча моє знайомство із західною музикою почалося в ранньому дитинстві і триває відтоді, китайська та азіатська музика, безсумнівно, є моєю рідною мовою, тоді як я вважаю західну музичну культуру своєю батьківською мовою» [75].

До «Пісні Меджнуна» Брайт Шен експериментував при створенні своїх композицій. Так, у «*H'un (Lacerations): In Memoriam*» (1966–1976) він намагався відтворити жах сумнозвісної «Культурної революції» в Китаї, будуючи всю роботу на беззвучному, дисонантному інтервалі малої секунди. У «Трьох китайських піснях про кохання» композитор розповідав про свою прихильність до краси мелодій і простих гармоній. Опера «Пісня Меджнуна» стала результатом поєднання композитором зазначених принципів в одній композиції – це по суті історія, яка містить протилежні крайності драматичних емоцій. Зважаючи, що історія Лейли та Меджнуна є азіатською легендою, композитор намагався віднайти відповідну гармонічну мову для «оздоблення» східних мелодій.

В характері головного героя опери – Меджнуна – багато сторін. З арабської «меджнун» означає «божевільний» та водночас – «закоханий». Трагедія Меджнуна, на думку самого композитора, полягає не тільки в його злочасному та нездійсненному коханні до Лейли, але й у конфлікті між його любов'ю та деградацією суспільства, що змушує його стати відчуженою особистістю.

Брайт Шен використовує в опері різноманітний фольклорний матеріал. Безумовно, це і китайська пентатоніка, і перські мотиви.

Пентатоніка утворює лейтмотив Лейли, що пронизує як її вокальну партію, так і інструментальний супровід. У той же час мотив Меджнуна ґрунтується на орієнтальній, повністю сплетеній з секунд мелодії. Також у лейтмотивах композитор використовує справжні фольклорні теми, зокрема відому пісню з шанхайської любовної лірики.

Перша сцена розпочинається з хору «*Tiger in the pinewood*». Це – дитяча гра, в ході якої глядачі знайомляться з героями опери – Меджнуном та Лейлою. Невеликий інструментальний вступ до сцени одразу занурює слухача в атмосферу «китайськості», адже мелодичні лінії струнних інструментів базуються на мажорній пентатоніці b-c-es-f-as. Така послідовність звуків відповідає пентатонічному моду *shang* (або *taicu*). До того ж, звуки, створені інструментами, подібні до ефектів китайських інструментів, які грають у традиційному китайському оркестрі, включаючи бамбукову флейту, китайську трубу та китайську цитру. Брайт Шен вибирає пікколо замість звичайної флейти, щоб зробити більш пронизливий тон на початку. Отриманий звук виявляється надзвичайно близьким до традиційних китайських інструментів. Дерев'яні духові інструменти відіграють важливу роль в інструментовці опери, адже кожен з цих інструментів має своєрідний тембр, характер і діапазон. Шенг використовує один або кілька інструментів цієї групи як соло, так і в духовому хорі, щоб представити контраст і зміну кольору.

Після оркестрового вступу звучить хор хлопчиків (тенори та баси), що співають в унісон пісеньку про тигра, яка базується на вузькоамбітусному дихорді в об'ємі терції. За характером це дитяча пісня-лічилка, яка будується на двох звуках – *g* та *b*. Мелодію пісні підхоплюють дівчата (тенори та альти), які вступають до живого діалогу з чоловічою групою хору. В жіночій партії відбувається поступове розширення діапазону пісні та завоювання нової висоти.

Суть гри полягає в наступному: серед хлопців обирається тигр, а серед дівчат – газель, після чого учасники, які залишилися, формують ліс, в якому тигр повинен спіймати газель. Коли наступає черга обирати нових газель та тигра, жіноча частина хору співає «Хто, хто буде газеллю?», у той час, як в партії тенорів та басів звучать репліки «Хто, хто буде тигром?». Цей епізод знову будується на пентатонних безпівтонових інтонаціях (Приклад 10).

## Приклад 10.

15

Soprano  
who, who will be ga-zelle,

Alto  
who, will who be, who will be ga-zelle,

Tenor  
who, who will be the ti-ger, run

Bass  
who, who will be the ti-ger, run

В ході гри Меджнун обирається тигром, а Лейла – газеллю. Сцена погоні тигра за газеллю супроводжується інструментальним епізодом. Тема тигра звучить у мідних інструментів, а образ газелі уособлюють високі струнні (Приклад 11):

## Приклад 11.

Тема тигра:

Hrn.  $\frac{2}{4}$  (F)

Sofa, Dimmf

Тема газелі:

Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
Cb.

mp

Момент, коли тигр ловить газель і Меджнун з Лейлою зривають маски, підкреслено тембровими засобами – виключаються мідні духові,

проте продовжують звучати арфа та струнні. Це – тема кохання головних героїв (Приклад 12). Вона з'явиться в сьомій сцені під час дуету Лейли з її матір'ю:

Приклад 12.



Нарешті, звучать два дисонуючих співзвуччя разом з великим барабаном, що неначе передвіщує трагічні події цієї історії. Після цього до сцени підключаються батьки Лейли. Звучить квартет незгоди – мати та батько співають, повідомляючи про те, що чоловік для Лейли вже обраний.

Друга сцена починається *attacca* з епізоду двох пліткаррок, чий розмовний діалог супроводжується звучанням ударних інструментів. Треба відзначити, що цей діалог нагадує розмовні вставки з традиційних китайських опер. Пліткарки ще неодноразово з'являться в опері. Зокрема, у п'ятій сцені їхні розмовні репліки звучать два рази, відтіняючи загальний драматургічний плин. З іншого боку, ці персонажі – уособлення суспільної думки, яка є однією з причин неможливості союзу головних героїв.

В другій сцені також вперше звучить пісня Меджнуна. Як і при першій появі героя тема викладена у тріольному русі та не містить полутонів (Приклад 13). Проте вона більш мелодична та розспівна:

Приклад 13.

60 | Majnun's voice, off-stage, breaks across. 1 and 2 move to opposite sides of the stage and remain listening while the scene changes to a desolate place. Majnun, disheveled, mad, covers forehead.

Majnun

Ha hei, a - hai - hai hei, d - ha - ha - ha - ha hei,

a hei - ha - a - a - a - a - hei - a, A - ha - hei, a - - - ha

Ця тема з'явиться в опері ще не раз. Так, у третій сцені вона звучить вже в партії Лейли. А в останній, восьмій, сцені пісня знову повертається до Меджнуна, проте вона набуває трагічного характеру. Цьому сприяє перш за все оркестрове «оточення». Брайт Шен додає до інструментальної палітри партію дзвонів, які символізують трагедію головного героя.

Окремо слід сказати про роль хору в опері. Як відомо, синтаксичні функції хору наслідуються сучасною оперою від античного театру. Виділяють експозиційну, інтермедійну, контрастуючу, гальмуючу та підсумково-узагальнюючу функції.

Роль хору в опері «Пісня Меджнуна» різнопланова, що зумовлює його багатofункціональність. Включаючись у більшість сцен, хор надає твору монументальності. Хор з'являється у першій сцені, що впливає значним образом на відтворення тематики, історичної атмосфери та національного колориту опери. Також саме на фоні хорового епізоду відбувається експонування образів героїв та зав'язка драматургічного конфлікту. Хор з п'ятої сцени «He's handsome» малює образ Ібн-Салама. Водночас співаки вступають в активний діалог з головною героїнею, виступаючи не стороннім коментатором, а активним учасником подій.

Таким чином, майже всі хори тією чи іншою мірою залучені до драматургічного процесу. Функція ж хору опиняється різною: в одних випадках хор допомагає герою (третя сцена), залучається в сцену (перша та п'ята сцена) або є коментатором подій (шоста та восьма сцена). Окрім того, хор в «Пісні Меджнуна» виконує функцію своєрідного

психологічного маркера, що відображає або передбачає душевний і духовний стан головного героя.

Ансамблеві сцени в опері слугують для широти розкриття характеру героїв. Це, передусім, перша, четверта та шоста сцени (Меджнун з батьком та Лейла з матір'ю). Особливо виділяється невеликий ансамбль Меджнуна та Лейли з першої сцени. Мелодії персонажів є виразними та повітряними, насичуються широкими стрибками. Рух та динаміка, притаманні хоровим епізодам неначе розчиняються у позачасовому плинні. Композитор у цьому епізоді застосовує кінематографічний прийом сцени в сцені, адже на фоні загальної атмосфери гри відбувається зародження почуттів героїв, які неначе відключаються від того, що відбувається навкруги та занурюються у власні почуття.

Отже, в опері «Пісня Меджнун» хор та ансамбль виконують головну драматургічну роль у наскрізному розвитку як усередині сцен, так і між ними. Окрім цього, відзначається «поліфонізація» масових сцен, наприклад, одночасне контрапунктування різнофункціональних пластів. Всі ансамблі та хори мають розімкнуту конструкцію і впаяні в загальний сценічний розвиток. Важливою виявляється роль діалогу як між особами, так й між героєм і масою.

Надзвичайно значущею в опері «Пісня Меджнуна» є роль оркестрової партії. Так, в кінці четвертої та шостої сцен оркестрові епізоди слугують драматизації подій. Окремо виділяється оркестрово-хорова інтерлюдія – сон Меджнуна. Фантастичний епізод в драматургічному плані опери виконує роль вставки. Меджнун бачить чудернацьке дерево та птаха, який пролітає повз нього. В клюві цього птаха – коштовне каміння, яке падає в руки Меджнуну. Той підносить його до голови та каміння починає сяяти, у той час як Меджнун слідує за птахом. В музиці вимальовується сюрреалістична картина. Брайт Шен на початку сцени

віднаходить цікавий звуковий прийом, який формується за рахунок валторн, що чергують одні й ті ж ноти – *c-des* глісандо (Приклад 14):

Приклад 14



До цього додаються ще пронизливий дріб перкусійних інструментів (ксілофон), щемливі глісандо труби та пасажі струнних та арфи, які додають музиці інфернального відтінку. Пуантілістичні та сонористичні прийоми, фрагментарність викладу, цікаві прийоми гри на інструментах та незвичні темброві поєднання сприяють тому, що в уяві слухача виникають сюжети з картин Сальвадора Далі.

Інша рання опера Брайт Шена – «**Мадам Мао**» – присвячена подіям Культурної революції. Вона стала сатирою на дружину Мао Цзедуна Цзян Цин, а в сюжеті відображений процес переродження молодої наївної актриси в злісного та мстивого монстра. «Мадам Мао» – найбільш амбітна робота Брайт Шена, що також досягла успіху. Композитор при створенні опери застосовує вражаючі технічні засоби. Водночас він віддає шану оперним традиціям, пишучи музику з глибоким драматичним впливом і ліричною привабливістю, завдяки чому опера набуває якостей мелодрами.

Дія опери починається у 1991 році в день, коли мадам Мао, засуджена до довічного ув'язнення за розпалювання громадянських заворушень, повісилася у своїй камері. З цієї події історія повертається назад, щоб згадати ранні дні Цзян Цзін як привабливої актриси, яка вміло сватається до одруженого Мао. Друга дія рухається від сцени обурених протестів Політбюро через намір голови одружитися з Цзян через потрясіння Культурної революції до марного прагнення мадам Мао



отримати владу після смерті її відчуженого чоловіка у 1976 році, що й закінчується її самогубством.

В опері головну героїню зображують дві співачки: драматичне меццо-сопрано (старша Цзян) і високоліричне сопрано (молодша Цзян). Такий драматургічний хід дозволяє рефлексивній старшій героїні бути свідком подій зі свого минулого, коли їх розігрує її молодший двійник. Це дещо олюднює історію Цзян, оскільки глядач бачить, як амбітна молода жінка перетворюється на вбивчу владичицю.

Вокальна лінія опери відображає китайську оперу з її схильністю до тривалих високих нот, що співаються фальцетом. Але передаючи оригінальний співацький стиль голосами, які володіють західними техніками інтонування, Брайт Шен постійно штовхає своїх співаків у верхній діапазон, де вони звучать напружено та ще більш драматично.

У двох Цзян є кілька задумливих дуетів, у яких їх сумні мелодії поєднуються та пом'якшуються приглушеним оркестровим супроводом. В таких фрагментах композитор знаходить баланс між західною гармонічною мовою та пентатонічними елементами китайських традиційних мелодій.

Оркестрове письмо опери – блискуче. Так, наприклад, у захоплюючій початковій сцені опери первісний інструментальний гуркіт виливається в скреготливий хаос. В іншому епізоді, коли хор обвинувачів нападає на мадам Мао під час її суду за злочини проти держави, божевільна музика пульсує шумом мідних інструментів у дводольному метрі, що нагадує музику Берга та Бернстайна.

Вражаючою є також певна кінематографічність опери. Наприклад, сцена натовпу починається зі змішування 12-тонового контрапункту в оркестрі, що потім переростає в ударні залпи, схвильовані вигуки мішаного хору та гарчання духових гліссандо.

Є в опері й полістилістичні моменти. У танцювальній сцені, коли молода Цзян закохується в красивого актора, який в кінцевому підсумку покидає її, композитор створює стилізацію вальсу. Також Брайт Шен вдається до стилізації, коли в музиці звучать уривки китайської опери, що виконуються для розваги Мао.

Таким чином, ранні опери Брайт Шена представляють цікавий приклад екстраполяції традицій західної опери на китайський сюжет, який виявлений завдяки вкрапленню окремих інтонацій, що не порушують загальний «західний» стильовий контекст.

### **3.3. Опера «Мрія Червоної палати» в контексті проблеми стильового синтезу всередині транснаціонального поля композиторської творчості**

В опері «Мрія Червоної палати» Брайт Шен та лібретист Д. Генрі Хван скоротили шедевр китайської літератури обсягом понад 2000 сторінок до лібрето опери тривалістю у дві з половиною години. Результатом стала нова версія відомого китайського сюжету, в якому втілюється поєднання сучасних оперних ідіом із літературними та культурними формами Китаю XVIII століття. Тут втілена буддійська концепція любові, філософська двоїстість любові як помилки та просвітління. У прикладах з літератури династій Мін (1368–1644) та Цин (1644–1912) любов «чи цин» набуває трансцендентних, навіть космічних вимірів як інструмент для набуття божественного натхнення і, зрештою, самопізнання. Таким чином, двоє закоханих прагнуть досягти справжнього розуміння. Якою б прекрасною не була любов Дай Ю і Бао Ю, у буддійській системі це змішане благословення. Для тих, хто шукає просвітлення, любов – це хибна думка, яка виникає з прихильності до мирського, і, як монах радить квітці і каменю, її необхідно залишити.

Особливий пласт у лібрето становить лірична поезія. Багато дівчат – героїні роману, і серед них Бао, є витонченими поціновувачками мистецтва. Численні натяки на ці культурні заняття роблять роман захоплюючим читанням для тих, хто вивчає китайську культуру.

Назва роману походить від ідіоми «червоний терем». Воно має багатозначність і один із сенсів – «приміщення, де живуть дочки багатих сімейств», інше ймовірне джерело назви – сон, який Бао Ю бачить у п'ятому розділі: у цьому сні долі багатьох героїв передбачаються у червоній кімнаті.

Це перший роман у китайській літературі, в якому письменник детально розкриває переживання героїв та зміну їхніх настроїв. У романі чергуються елементи автобіографічного побуту та вигадки, події повсякденні та надприродні події. «Сон у червоному теремі» написаний не класичною китайською мовою, а побутовою; Цао (автор перших 80 частин роману) був досвідченим поетом і добре знав класичну китайську, проте слова автора у «Сні» написані у напівкласичному стилі, а діалоги – пекінським діалектом. Пекінський діалект покладений в основу сучасної літературної китайської мови путунхуа, і книга використовувалася лексикографами початку ХХ століття при складанні словника путунхуа. У 1980 році в Академії наук Китаю було створено інститут «Сну в червоному теремі», а також виникла особлива наукова дисципліна «хунсюе» 红学 (пінь-інь hongxué) – «червонознавство» або «краснологія».

У романі і, головним чином, в оперному лібрето використовується як художній прийом «баймяо». Своє походження цей прийом веде від витонченої форми китайського живопису, означаючи монохромні різкі мазки передачі настрою чи суті, а чи не вичерпного зображення.

Китайські романи баймяо, як правило, до країв наповнені різноманітними, соціально різнорідними персонажами, навіть більше, ніж

в інших подібних романах-епопеях, таких, як «Війна і мир» Л. Толстого. Із зрозумілих причин Брайт Шен і Д. Г. Хван видалили з опери переважну більшість цих другорядних персонажів. Проте вони залишаються вірними оригінальній історії, особливо в тому, що передають події з елегантною простотою. Використовуючи концепцію баймяо, Брайт Шен та Д. Г. Хван також розвинули деякі літературні та музичні ідеї оригіналу у нових напрямках. Опера демонструє три шари гігантського сюжетного лабіринту: по-перше, філософську чи алегоричну основу; по-друге, політичні та соціальні коментарі; і, по-третє, романтичний трикутник молодого спадкоємця сім'ї Цзя Бао Ю та двох його двоюрідних братів Лінь Дай Ю та Сюе Бао Чай. Поряд із європейською оперною традицією, «Сон у червоному теремі» був також натхненний пекінською оперою, куньцюй або шаосин, особливо у плані хореографії, костюмів, декорацій.

Співвідношення західних та східних рис оперного театру діє на двох різних драматургічних рівнях: традиційна китайська/пекінська опера містить формули та відповідні вказівки щодо вираження емоцій та дій, тоді як західна опера заснована на створенні динамічних драматичних арок. У постановці «Сну в червоному теремі» подієвий ритм передається в декораціях та костюмах, посилюючи певні сюжетні події у ті моменти, коли емоції спалахують, а потім затихають. Музика, що супроводжує образ Цинь, стає втіленням ідеалу гармонії та одночасно сполучною ниткою між виконавцями та аудиторією.

Дай Ю у романі – обдарований виконавець на цинь (або гуцинь), давній цитрі. Вона виникла ще XIV чи XV століттях до н. е., використовувалася як у ритуальній музиці, так і як виразний сольний інструмент. В опері Брайт Шен включає тембр цинь у другу сцену першої дії, коли Дай Юй грає на інструменті у своїй кімнаті. На цині в постановці опери в Сан-Франциско грав музикант із Шанхаю Чжау І. Інструмент був спеціально зроблений майстром Ліцзюнь Сюн у Китаї.

Роман «Мрія Червоної палати», який став літературною основою опери, був написаний Цао Сюе Ціном (Cao Xue Qin) в середині XVIII століття. Його вважають шедевром китайської літератури. Роман містить опис життя членів клану Цзя (Jia) від його сходження до занепаду. Історія зосереджена на любовному трикутнику, що складається з головного героя Бао Ю (Bao Yu), його прекрасного кузена Дай Ю (Dai Yu) та його майбутньої дружини, ще однієї прекрасної двоюрідної сестри на ім'я Бао Чай (Bao Chai). Брайт Шен та Девід Генрі Хван адаптували епічний роман Цао Сюе Цінь, зосередившись на восьми центральних героях. Автори опери обрамляють історію прологом та епілогом, де фігурує Монах, в образі якого можна впізнати самого автора.

Відомо, що Брайт Шен вважає себе однаково західним і східним композитором, про що він говорить у своїх численних інтерв'ю. Отже розглянемо, яким чином в опері сполучаються східні та західні музичні традиції.

Перш за все, звертає на себе увагу оркестровка опери: окрім оперного західного оркестру, Брайт Шен додає до основного складу деякі традиційні китайські інструменти. Найважливішими виявляються перкусійна група (великі тамтами, великі пекінські оперні гонги, середньопекінські оперні тарілки, вітряний гонг, кротали), інструменти якої широко використовувалися в пекінських операх та традиційній китайській інструментальній музиці. В традиційних китайських оперних спектаклях функція ударних інструментів виявляється вкрай важливою: перкусію часто використовують у сценах, де відбуваються бійки, сварки, а також у переломних або кульмінаційних моментах драми.

Загалом виділяють чотири функції перкусії в китайській традиційній опері. Так, ударні інструменти:

- 1) утримують темп виконавців та оркестру;

- 2) додають драматичного ефекту та допомагають виконавцям краще вловлювати свої моменти;
- 3) пов'язують різні сцени, монологи та пісні;
- 4) створюють атмосферу дії та додають конфліктності через чергування сили, кольору, гучності, ритму та темпу.

В пекінській традиційній опері також існують поширені ритмічні малюнки, в яких в різних комбінаціях сполучаються звуки трьох ударних інструментів – пекінського оперного гонгу (звук «цан» (Cang)), середньої пекінської оперної цимбали (звук «ци» (Qi)) та вітряного гонгу (звук «тай» (Tai)). Це – чонту («цан-ци»), чанчуй («цан-ци-ци-тай»), шаньчуй («цан-тай-ци-тай») та чоуту («цан-тай-тай-ци-тай-ци-тай»). Дві з цих комбінацій використовуються в опері «Мрія Червоної палати» Брайт Шена.

Так, у пролозі опери в перкусії задіяні ритми чонту та чанчуй, що створює певну напругу, готуючи появу головного персонажа – ченця. Окрім того, звук перкусії додає інтриги, спонукаючи глядачів до очікування наступних подій.

Водночас композитор не перебільшує з використанням великої кількості традиційних китайських ударних інструментів, майстерно впроваджуючи їх лише у потрібний момент дії. Таким чином, елементи китайської музики змішуються зі звучанням західного оркестру в ідеальному балансі. Традиційні ритми виступають на поверхню музичної тканини переважно у сполучних епізодах, які передують новому етапу музичної драми.

Композитор також вправно використовує ударні тембри «західного оркестру». Так, коли чернець починає розповідати історію про камінь і малинову перлину, на фоні переборів арфи звучать вібрафон та гlockenspiel, поєднання яких створює казковий ефект. В переломний момент розповіді в музику вриваються кротали, великий тамтам та середні

пекінські оперні цимбали, звучання яких підкреслює півтонові інтонації та жорсткі гармонії акордів зі збільшеною секстою. Та коли арфа грає послідовність дисонуючих низхідних інтервалів (кварт, тритонів, малої септими та секунди), створюється ефект використання риторичних фігур (спадання – шлях до пекла).

У другій сцені другого акту показана смерть принцеси Цзя: китайські перкусійні інструменти широко використовуються в оркестровому вступі до епізоду, щоб додати драматичного ефекту, а також створити атмосферу жаху та передвістити трагічні події. Брайт Шен навіть вдається до використання теслярського молотка для видобування незвичного звуку на великому тамтамі. Важкими ударами, що вриваються в звучання оркестру, стають ритми великого пекінського оперного гонгу та середніх пекінських оперних цимбал.

У п'ятій сцені другого акту під час весільної церемонії також використовуються традиційні китайські ударні інструменти, проте комбінація різних ритмічних уривків створює відчуття безладу, вказуючи на те, що це «веселе» весілля є показним, а щастя героїв фальшивим.

Використання у кінці опери деревних духових інструментів, імітуючих звучання традиційних китайських, які грають цілотною та хроматичні висхідні гами, стають уособленням філософської ідеї – життя може бути просто мрією, а плоть і кров обернуться або на пил або на дух.

Щодо основних характерів опери – їх вісім. Кожен персонаж має свої специфічні риси. В першому акті, першій сцені, з'являється основний мотив опери в партії оркестру, який потім обростає голосами, ритмами та значно трансформується. В основі мотиву лежить низхідна секундова інтонація, що переходить у чисту кварту, за якою йде знову секунда, квінта вниз та секста догори. Цей простий мотив перетворюється на різні теми, які супроводжують появу основних героїв.

Музичні характеристики двох головних персонажів – Бао Ю та Дай Ю вирізняються серед інших. Коли входить Дай Ю, основний мотив стає ліричною фразою у мажорній пентатоніці у звучанні високих дерев'яних духових інструментів. Це стає характеристикою Дай Ю – хворобливої та слабкої, водночас чистої та гордої. У другій сцені першого акту Дай Ю грає на гуцині та співає про цвітіння сливи. Зворушлива мелодична лінія демонструє сентиментальний характер героїні. Її арія «Цвіт сливи» складається в цілому з чотирьох фраз, що, з одного боку, відповідають традиційній схемі i-m-t, а з іншої – демонструють класичні чотири стадії типово китайського музичного твору.

Жвава перша тема Бао Ю, що звучить у фаготів, до яких пізніше долучаються кларнети, добре відображає його природу – некерованого та неслухняного, проте життєрадісного хлопчика-підлітка, сповненого енергії та пристрасті.

При появі леді Ван основний оркестровий мотив також змінюється ритмічно (тріолі восьмих та четвертих) та тембрально. Мідні духові грають зменшені септими, що підкреслює образ похмурої та недоброї леді.

У третій сцені першої дії з'являються Бао Чай і Тітка Сюе. Бао Чай у арії «Єдиний шанс жінки на щастя – це добре вийти заміж» також містить інтонаційно викривлений мотив з прологу. Все це свідчить про ознаки монотематизму в опері – типово західної риси композиторського письма.

Що стосується ладової сторони музики, то треба відзначити наступне: опера складається на основі пентатонних побудов, що є найважливішою рисою китайської музики. Проте це не традиційна китайська ладова система, а швидше – *складена* гармонічна структура, в якій сполучаються елементи пентатоніки, політональності, тритоновості тощо.

Китайська пентатонічна система подібна до мажорної західної пентатоніки (C D E G A), з відповідними назвами ступенів – Гонг-Шан-



Джу-Чжи-Ю. Різниця між європейською та китайською пентатоніками полягає в тому, що в китайській музиці можна застосовувати різні модальні центри при єдиному звукоряді.

Так, у пролозі музика відкривається витриманим звуком «мі», на фоні якого звучить так звана «єгипетська пентатоніка» або дорійська пентатоніка з центром «ре» (ре-мі-соль-ля-до-ре). Фрази теми написані в сучасній техніці, а тональне письмо виявляється дуже розмитим. Пентатонічні звукоряди виписані не повністю та вбудовуються в рамки традиційної розширеної тональності.

Брайт Шен також вдається в опері до використання традиційних мелодій. Вже у пролозі звучать інтонації китайської народної пісні про кохання «Потік тече» з регіону Миду провінції Юнань. Введення пісні є не випадковим, адже її плавна мелодична лінія відображає слова Бао Ю. Оригінальна мелодія заснована на китайській мажорній пентатонічній гамі з тональним центром «до». Брайт Шен варіює пісню ритмічно та мелодично.

У першій сцені першого акту використана музика китайського фестивалю. Карнавальні тема в китайській культурі зазвичай уособлює собою веселість або шум і хвилювання натовпу. Пізніше подібні до карнавальних фольклорні інтонації з'являється у фразах Бабулі Цзя, Леді Ван та службовців сім'ї.

На початку другої сцени першої дії, коли Дай Ю грає на гуцині, звучить відома китайська пісня «Чоловічий Фенікс переслідує свого партнера», в якій розповідається історія кохання між Сімою Сянгру і Чжуо Веньцзюнем.

В оркестровому вступі до п'ятої сцени першого акту інша китайська народна пісня про любов – «Чорна бамбукова мелодія». Ця пісня також є однією з найважливіших тем традиційної Шанхайської опери. Мелодія Цзи Чжу Діао трансформується і розвивається в різних ладах та різних

інструментах, що створює атмосферу для життєво важливої події для клану Цзя – повернення додому принцеси Цзя.

Таким чином, прийоми музичного письма, якими користується Брайт Шен в опері «Мрія Червоної палати», сполучають як західну, так і китайську музичні культури. Це проявляється у майстерному змішуванні музичних ознак європейського оперного театру та китайської традиційної опери. Введення додаткових традиційних інструментів – ударних пекінської опери та гуцину – стає не просто орієнтальним атрибутом. Ці інструменти по суті представляють в опері дві різні концепції: перкусія є символом безладу та боротьби, у той час як гуцин є характеристикою Дай Ю та її стосунків з Бао Ю. Перкусія відіграє дуже важливу роль в опері відповідно до функцій в китайській традиційній оперній виставі – додає драматичного ефекту, керує сюжетом, посилює конфлікти між персонажами. В партії ударних інструментів використовуються дві з чотирьох основних ритмічних моделей пекінської опери (чонту та чанчуй).

Тембри західного оркестру Брайт Шен поєднує із китайською групою інструментів, використовуючи перші для імітації звучання традиційних китайських духових та створення загальної атмосфери.

Оперу «Мрія Червоної палати» можна вважати монотематичною, адже в пролозі в партії оркестра з'являється основний мотив, інтонації якого прослідковуються в музичних характеристиках персонажів, головними з яких, безсумнівно, можна назвати Бао Ю, Дай Ю і Бао Чай. Саме вони складають любовний трикутник та отримують найбільш рельєфну музичну характеристику. Музика, яка представляє в опері Дай Ю та Бао Ю, виділяється тональною визначеністю, вибагливістю мелодичних ліній, гімнічними інтонаціями, засвідчуючи їхню безсмертність та божественність.

Брайт Шен з обережністю використовує китайські народні елементи в опері та в своєму методі частково наслідує традиції Б. Бартока, вдаючись до трьох методів роботи з фольклором: використання оригінальної мелодії (зокрема пісні «Потік тече», «Чоловічий Фенікс переслідує свого партнера» та «Чорна бамбукова мелодія»); написання варіацій на фольклорну тему (в опері визначається після того, як прозвучить безпосередньо цитата) та створення оригінального мелосу, в якому лише відчуються фольклорні інтонації (більшість мотивів головних героїв).

В гармонічному профілі опери переважають пентатонічні побудови різних типів (дорійська пентатоніка, блюзова пентатоніка), хоча в цілому гармонічна система «Мрії Червоної палати» виявляється дуже складною та не вичерпується використанням п'ятиступенних ладів. Китайські елементи та західні методи гармонічного письма ХХ століття в опері переплавляються, створюючи синтетичне ціле.

### **Висновки до розділу 3**

Підсумовуючи сказане про оперну творчість Брайта Шена, зупинимося на деяких важливих моментах. Музична кар'єра композитора зосереджена на процесі змішування західних і азійських культур у його творах, що сприяло популяризації музики композитора як в Америці та Європі, так і в Азії.

У творах композитора поєднуються китайські пентатонічні інтонації, цитати відомих мелодій та інструментальні тембри, які змішуються із західними класичними формами та композиційними прийомами. Отримані гібриди стають прикладами творчості, що демонструють цікавий метод роботи Брайта Шена зі стилістичною палітрою китайської та західної музики та поєднуються в рамках єдиного транснаціонального поля музичної творчості композитора.

Оперне письмо композитора не рівноцінно з точки зору виявлення стильової ідентичності композитора з транснаціональним стилем мислення. Ранні опери Брайт Шена – «Пісня Меджнуна» та «Мадам Мао» – є цікавим прикладом екстраполяції традицій західної опери на китайські сюжети, яка виявляється завдяки вкрапленню окремих інтонацій та загальної сюжетної канви, що не порушують західний музичний стильовий контекст.

Натомість опера «Мрія Червоної палати» сполучає прийоми музичного письма західного та східного генезису. Композитор майстерно змішує музичні ознаки європейського оперного театру (монотематизм, темброва драматургія) та китайської традиційної опери, вводить додаткові традиційні інструменти (ударні пекінської опери та гуцин), що виявляються не просто орієнтальним атрибутом, а представляють світ безладу та боротьби та любові відповідно. Водночас використання тембрів західного оркестру в диспозиції звучання традиційних китайських духових демонструє приклад екстраполяції функцій стильових елементів всередині транснаціонального поля композиторської творчості та водночас підтверджує процес «зрощування» двох культурних світів – Сходу та Заходу – в уявленні композитора.

Гармонічний план опери поєднує пентатонічні побудови різних типів (дорійська пентатоніка, блюзова пентатоніка) з хроматичною дисонантною тонально-ладовою системою ХХІ століття, типовою для творів західного зразка. Отже, в опері «Мрія червоної палати» Брайт Шена китайські елементи та західні методи гармонічного письма ХХІ століття інтегруються один в одного та представляють цікавий приклад музичного стилю композитора-емігранта, розташованого в рамках транснаціонального поля композиторської творчості як певної інтегруючої системи музичного мислення.

## ВИСНОВКИ

Взаємодія східної та західної музичних традицій виявляється складним та водночас цікавим питанням сучасного музикознавства. Ця тенденція не є новою. Західні музиканти час від часу звертаються до східного мистецтва та його естетики, вигадуючи свій Схід, екстраполюючи на нього західну естетику. Дивні образи уявного Сходу проступають у різних стильових напрямках, серед яких – китайський шинуазрі, турецький або мароканський стилі тощо. У зв'язку з цим європейські композитори часто використовували музичні ознаки східних культур, проте їхні уявлення про світ Сходу носили узагальнений характер.

Східна тематика набуває принципово інакшого звучання наприкінці ХХ століття. Це виявляється у процесі інтеграції культур, в рамках якого елементи Сходу виступають не тільки в якості екзотичних прикрас. Увага до Сходу пов'язується з трансформацією мислення композиторів, які підкреслюють культурні відмінності Сходу та Заходу через звернення до гібридної мистецької традиції. Дистанція між двома культурами забезпечує можливість їхнього самовизначення.

Цікавим видається процес формування культурної ідентичності східними композиторами, які емігрували в західні країни. Самоідентифікація митців так чи інакше віддзеркалює *транснаціоналізацію їхнього музичного мислення* в контексті музичної творчості, пов'язаної з сучасними способами культурного відтворення. Транснаціональні поля композиторської творчості композиторів-емігрантів стають платформою для подвійної ідентичності композиторського стилю та допомагають встановити нові парадигматичні зв'язки між місцем походження та регіоном еміграції. В роботі

запропоновано транснаціоналізмом музичної творчості (ТМТ) називати особливий процес культурного відтворення, притаманний творчості композиторів-емігрантів, які сполучають у своїх композиціях стильові ознаки декількох національних музичних стилів, резидентами яких вони є. Транснаціоналізм музичної творчості допускає декілька способів поєднання композитором музичних характеристик двох культурних традицій – сепарацію, екстраполяцію та інтеграцію. Саме інтеграція вбачається найбільш репрезентативним способом проявлення композиторської індивідуальності у нових контекстних умовах, до яких потрапляє автор. Інтеграція, з одного боку, демонструє систему множинних зв'язків, встановлених в рамках транснаціонального поля композиторської творчості, а з іншого – конкретизує стильовий профіль композитора з подвійним «музичним громадянством».

Транснаціональними рисами відзначається творчість китайських композиторів-емігрантів, серед яких – Чжоу Венчжун, Чень І, Брайт Шен, Тан Дун, Хуан Руо та Чжоу Лонг. Музичний стиль цих музикантів зазнає впливу китайської культури, водночас, перебуваючи під тиском сучасних композиторських технік. В рамках культури постмодерну ці композитори реконструюють тип орієнталізму, укоріненого в свідомості європейців, та витісняють минулі кліше взаємодії культур новим образом Сходу. В рамках неоорієнтального стилю, який має подвійну культурну ідентичність, поєднуються нові композиційні прийоми західної музики та глибинні культурні традиції китайського народу.

Розглядаючи оперні твори Тан Дуна крізь призму транснаціонального музичного мислення, можна дійти наступних висновків. Три ранні опери цього композитора мають експериментальні та постмодерністські риси. В рамках оперного жанру Тан Дун досліджує нові оперні форми, естетику та методи композиції. Тим не менш, ці твори сповна не репрезентують його власної азіатської ідентичності. Опер

«Чай: дзеркало душі» та «Перший імператор», написані у двотисячних роках, демонструють новий підхід композитора до інтеграції східних та західних музичних традицій. Характерною рисою транснаціонального стилю Тан Дуна є звернення до органічної музики та шаманізму (що відображує розуміння неорієнталізму деякими азіатськими композиторами) та новітніх оперних форм.

Отже, виявлення транснаціонального стилю американських композиторів азіатського походження пов'язується з поняттям орієнталізму. *Орієнталізм* в музичному мистецтві представляє глибоко вкорінену систему уявлень *західних* композиторів про Схід в рамках євро-американської ідеології. Розуміння орієнталізму у творах західних композиторів істотно відрізняється від розуміння цього ж феномену у творах азіатських композиторів.

Орієнтальні мотиви в творчості Тан Дуна стають продуктом глобалізованого ринку, що потребує нових незвичайних пропозицій. Східні музичні елементи лише артикують самоідентичність композитора-емігранта, що будує «новий» Схід у власній свідомості. У своїх операх Тан Дун наново відкриває Схід, використовуючи наявні відомості про нього в західній культурі. Результатом цього є звинувачення композитора у торгівлі китайською екзотикою, «самоорієнталізмі», що підпорядковуються авангардному стилю заради комерційного успіху. Орієнтальні елементи, які використовував Тан Дун в ранніх операх, виявляються екзотичними для західної публіки. Тим не менш, для азіатського слухача ці твори виявляються скоріше західними та не репрезентують істинні традиції східних народів. Це підтверджується тим, що опери Тан Дуна майже не ставляться на сценах оперних театрів Китаю.

Тан Дун спрямовує «автентичні» азіатські елементи на західну аудиторію, обираючи найбільш яскраві засоби виразності. Так, органічні інструменти, використані в опері «Півонієвий павільйон», виступають

незвичними тембрами, що влітаються в західну постмодерністську канву експериментальної музики. Тембровими засобами Тан Дун створює шаманську та ритуальну атмосферу та приспускає завісу над таємницею сконструйованої Азії.

Іншою ознакою опер Тан Дуна є інноваційне використання ударних інструментів та імпровізацій. Опер «Дев'ять пісень», «Марко Поло» та «Півонієвий павільйон» віддзеркалюють увагу композитора до китайської класичної естетики та філософських ідей, що сполучаються в рамках творчої концепції постмодернізму та євроамериканського авангарду.

В своїх більш пізніх операх композитор поступово формує власну композиторську ідентичність, базисом якої стає транснаціональна позиція, заснована сполученням неоорієнталістського підходу та західного авангарду. Ознакою пізніх опер Тан Дуна є використання історичних постатей та сюжетів; відмова від безпосереднього звернення до народних пісень; зменшення ролі імпровізації; введення органічних та саморобних інструментів.

Тим не менш, Тан Дун, як і більшість композиторів-неорієнталістів, продовжує звертатися до так званих «автентичних» східних елементів, часто запозичуючи популярні західні музичні традиції та прийоми.

Брайт Шен у своїй оперній творчості також робить спробу стерти музичні кордони між китайським та західним мистецтвом. Композитор демонструє музичний стиль, в рамках якого він вдало сполучає східну культурну сутність та західні музичні традиції. Розглянуті три опери Брайт Шена відзначаються виразними мелодіями, віртуозними прийомами композиторського письма та витонченістю композиційних технік.

Симптоматично, що Брайт Шен, подібно Бартоку, шукає спосіб органічно поєднати китайські театральні традиції з західними авангардними музичними прийомами. Результатом звернення композитора до китайської музики є використання в операх народних



мелодій, пентатоніки, складних ритмічних малюнків, традиційних інструментів, що зливаються з його індивідуальним композиторським стилем.

Проте якщо в ранніх операх Шена взаємодія східних та західних музичних традицій носить більш поверхневий характер, то в опері «Мрія Червоної палати» відбувається остаточна творча ідентифікація композитора, пов'язана з інтеграцією ознак західної та китайської музичної творчості. Брайт Шен майстерно змішує музичні ознаки китайської традиційної опери та європейського оперного театру. Одним з засобів поєднання є введення до оперної драматургії орієнтальних інструментів як характеристики дієвих сил. В опері «Мрія Червоної палати» перкусійні інструменти пекінської опери та гуцин представляють протилежні концепції: ударні – є символом безладу та боротьби, гуцин виступає характеристикою головної героїні Дай Ю та її стосунків з Бао Ю. Більш того, перкусійна група використовується Брайт Шеном відповідно до її функцій в китайській традиційній опері: ударні інструменти додають драматичного ефекту, керують просуванням сюжету, посилюють конфлікти між персонажами. Глибинне проникнення традицій китайської опери до творчості Брайт Шена проявляється у використанні традиційних ритмів пекінської опери – чонту та чанчуй. Китайські інструменти Брайт Шен органічно поєднує з тембрами західного оркестру, який створює загальну атмосферу та імітує звучання традиційних китайських духових.

Примітною ознакою європейських оперних традицій в операх Брайт Шена є використання методу монотематизму. Монотематичною виявляється опера «Мрія Червоної палати», де в пролозі в партії оркестра звучить основний мотив, інтонації якого проростають в музичних портретах головних персонажів опери – Бао Ю, Дай Ю і Бао Чай. В опері також протиставляються тональна та атональна сфери. Музика, яка характеризує в опері Дай Ю та Бао Ю, позначена використанням

розширеної тональності, вибагливих мелодичних ліній, гімнічних інтонацій, що засвідчує їхню божественну природу.

Обходячи банальні прояви «орієнталізму», Брайт Шен з обережністю звертається в опері до оригінальних мелодій, частково наслідуючи традиції Б. Бартока. Композитор застосовує три методи роботи з фольклором – введення оригінальної мелодії (наприклад, пісня «Потік тече», «Чоловічий Фенікс переслідує свого партнера» та «Чорна бамбукова мелодія» в «Мрії Червоної палати»); створення варіацій на фольклорну тему та написання авторської теми, в якій лише відчуються фольклорне коріння.

Гармонічна сфера пізньої опери «Мрія Червоної палати» також відображає риси транснаціонального мислення композитора. Це проявляється у переважанні пентатонічних побудов різних типів (дорійська пентатоніка, блюзова пентатоніка) на фоні складного гармонічного спектру авангардного оперного твору. Китайські ладові елементи та західні методи дисонантного гармонічного письма ХХІ століття в опері поєднуються, формуючи нову синтетичну цілісність.

Транснаціональний статус оперних творів китайсько-американських композиторів підтверджується виконанням їх за кордоном. Вивчення ролі та значення таких творів не тільки в рамках транснаціонального музичного мислення композиторів, а й в контексті проблеми транснаціонального простору сучасної культури та у виконавському аспекті могло б стати логічним та цікавим продовженням цього дослідження.

Отже, пролонгація національних орієнтальних традицій, засвоєння світового оперного досвіду, а також ентузіазм нового покоління китайських композиторів – як в Китаї, так і за кордоном – дозволяє говорити про їхню самоідентифікацію та перспективність подальшого дослідження творчості.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Авдюшева Н. А. Русская художественная эмиграция «Первой волны» в Бельгии: 1918–1939 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : Специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» / Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена». Санкт-Петербург, 2009. 30 с.
2. Азарова Ю. Запад и Восток в музыке постмодернизма. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2016–2017. Вип. 8–9. С. 165–176.
3. Батанов В. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – XXI ст. : дис. ... канд. искусствоведения : Специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой. Одесса, 2016. С. 139–140.
4. Будаева Т. Истоки пекинской оперы: музыкальная драма куньцзюй. *Вестник культурологии*. 2016. №3 (78). С. 95–100.
5. Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2011. 28 с.
6. Бурд'є П'єр. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/П'єр\\_Бурд'є](https://uk.wikipedia.org/wiki/П'єр_Бурд'є) (Дата звернення 17.03.2021)
7. Ван Пин. Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : Специальность 17.00.04. «Изобразительное, декоративно-прикладное

- искусство и архитектура» / Московский педагогический государственный университет. Москва, 2009. 25 с.
8. Ван Пэй. Нынешнее состояние, проблемы и контрмеры вокального музыкального образования в школе. *Модернизация образования*. 2018 (I). № 4. С. 271–279.
  9. Ван Цзо. Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : Спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківський національний університет культури і мистецтву ім. І.Котляревського. Харків, 2014. 16 с.
  10. Ван Чуньмей. Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : Вид-во С. А. М., 2012. Вип. 34. С. 383–393.
  11. Варнавская В., Т. Филатова. В поисках гармонии. Музыкальная академия. 1996. № 2. URL : <http://www.shukh.narod.ru/MusAcademia.html> (дата звернення: 24.01.2022).
  12. Гачев Г. Д. Ментальности народов мира. Москва : Эксмо, 2003. 544 с.
  13. Дин Боюй. Специфика музыкальной трактовки персонажей в опере Цзинь Сяна «Восход солнца». *European Journal of Arts*. Vein : PRIEMIER Publishing, 2020. № 3. С. 37–42.
  14. Добжанская О. Э. Шаманский обряд как синкретическое явление: к вопросу о роли ритуальной музыки. *Вестник Тамбовского университета*. (Серия: Гуманитарные науки). 2007. № 9. С. 257–262.
  15. Дубинец Е. Моцарт отечества не выбирает. О музыке современного зарубежья. Москва : Музиздат, 2016. 312 с.
  16. Дубровина В. А. Египетские мотивы в архитектуре Западной Европы и России XVIII – начала XX веков : автореферат дис. канд. искусствоведения : Специальность 17.00.04 «Изобразительное,

- декоративно-прикладное искусство и архитектура» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. Москва, 2011. 30 с.
17. Жигалкин Ю. Премьера американско-китайской оперы в Метрополитен-опере (интервью с Александром Генисом). 5 января 2007. Радио Свобода. URL : <https://www.svoboda.org/a/370765.html> (Дата звернення 18.08.2021).
18. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. Москва : Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1977. 168 с.
19. Каган М.С., Хилтухина Е.Г. Методологические принципы изучения взаимоотношения художественных культур Запада и Востока. *Искусство в системе культуры*. Ленинград, 1987. С. 176–180.
20. Канарская Е. Двоемирие как архетип русской литературы и его воплощение в творчестве Н.В. Коляды. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. Филология. 2017. №3. С. 231.
21. Китайская музыка. *Музыкальный словарь Гроува* / Пер. с англ.; ред. и доп. Л. О. Акопяна. Москва : Практика, 2001. С. 405–406.
22. Клодель П. Познание Востока : Стихотворения в прозе ; сост. и пер. А. Курт, А. Райской ; Предисл. Д. Мийе-Жерар. Москва : Эннеагон Пресс, 2010. 400 с.
23. Концова О. Своеобразие поэтического «Востока» в литературе серебряного века: К. Бальмонт, Н. Гумилев, В. Хлебников : дисс. ... кандидата филологических наук : Специальность 10.01.01 «Русская литература». Воронеж, 2003. 196 с.
24. Ли Шиюань. Китайская современная музыка: диалог Отечества с Западом. Шанхай, 2004. 303 с.

25. Ли Эр Юн. Исполнительские традиции в современном вокальном искусстве Китая : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Минск, 2012. 23 с.
26. Лі Цін. Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом : дис. ... канд. мистецтвознавства : Спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 234 с.
27. Лю Бинцян. Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы: монография по истории музыкальной культуры для музыкальных академий (университетов и вузов искусств). Одесса : Астропиринт, 2011. 212 с.
28. Лю Бицян. Веристский строй оперного творчества Тан Дуна. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 3. С. 170–175.
29. Лю І. Камерно-вокальні твори Інъ Циня: тематика та стилістика жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. Т. 48. С. 102–116.
30. Лю Ле. Постмодерністська рецепція ідеї двосвіття в опері Тан Дуна «Марко Поло». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. № 127. С. 124–136.
31. Лю Ле. Китайські композитори на заході: на шляху до нової стильової ідентичності (на прикладі опери «Мрія Червоної палати» Брайт Шена). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 3–4 (52–53). С. 66–79.
32. Лю Ле. Опера «Пісня Меджнуна» Брайта Шена як відображення проблеми діалогу культур у творчості китайсько-американського композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного*

- педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2022. Вип.48. Т. 1. С. 125–131.*
- 33.Лю Ле. Опера «Первый Император» Тан Дуна в контексте взаимодействия западных и восточных музыкальных традиций. *European Journal of Arts. Vein : PRIEMIER Publishing, 2021. №1. С. 85–90.*
- 34.Лю Цзинь. К вопросу о влиянии русских музыкантов на становление оперной культуры в Китае. *The Emissia.Offline Letters* : электронный научный журнал. ART 1323, Апрель 2009. Санкт-Петербург, Российский гос пед. ун-т им. А.Герцена, апрель, 2009. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.emissia.org/offline/2009/1323.htm> (Дата звернення 09.01.2020).
- 35.Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920-1980 годы. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2009. Вып. 195. С. 277–285.*
- 36.Лянь Лю. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2013. №3 (11). С. 25–33.*
- 37.Лянь Юнь. Исторический обзор китайского оперного искусства. Харьков : Харьковский университет искусств, 2009. 64 с.
- 38.Лянь Юнь. Пекинская опера как музыкально-эстетический феномен : дисс. ... канд. искусствоведения 17.00.03 «Музыкальное искусство». Харьков, 2009. 281 с.
- 39.Орлова Е. В. К проблеме взаимоотношения восточных и западных художественных традиций в музыке XX века. *Музыка в школе. 2006. № 6. С. 43–55.*
- 40.Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока (пер. Говорунов А.). Санкт-Петербург : Русский мир, 2006. 636 с.

41. Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая : дисс. ... канд искусствоведения : Специальность 17.00.03 – «Музыкальное искусство» / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2016. 183 с.
42. Тихонова Т. В. Диалог Восток-Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века: музыкально-театральные модели : дисс. .... канд. искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2003. 240 с.
43. Тойнби А. Постигание истории. Москва : Прогресс, 1991. 676 с.
44. У Ген-Ир Конфуцианство о роли музыки в обществе. *Вестник МГУКИ*. 2008. №6. С. 261–263.
45. У Ген-Ир. История музыки восточной Азии (Китай, Корея, Япония). Санкт-Петербург : «Издательство Планета музыки»; Издательство «Лань», 2011. 541 с.
46. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): Историко-теоретический анализ : автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 2012. 41 с.
47. У Хуньюань. Китайская художественная песня: теория и история жанра : дис. ... канд. искусствоведения : Специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство». Харьков, 2016. 231 с.
48. Уваров М. Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры. Санкт-Петербург : Издательство БГТУ, 1996. 214 с.
49. Фен Бинь Веристская идея женских образов в современной китайской опере и операх Дж. Пуччини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 2. С. 163–167.
50. Фишман О. Л. К проблеме рецепции Западной Европой XVII–XVIII вв. некоторых элементов китайской культуры. *Культурное наследие*



- Востока. Проблемы, поиски, суждения.* Москва : Наука, 1985. С. 318–326.
51. Холопова В. Китайский авангард: От Сан Туна до Тан Дуна. *М.Е. Тараканов: Человек и Фоносфера.* Москва, Санкт-Петербург : Алетейя, 2003. С. 243–251.
52. Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери: діалог культур : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : Спеціальність 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2010. 18 с.
53. Хоу Цзянь. Художественный мир китайской народной оперы : Монография. Луцк : Твердиня, 2010. 100 с.
54. Цао Шули. Проявление стилистических черт в китайской камерно-вокальной музыке конца XX в. *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.* 2010. № 1 (13). С. 74–79.
55. Цзюй Ци-хун. История китайской музыки 1949-2000 [на кит. яз.]. Хунань, 2002. 238 с.
56. Ці Мінвей. Класична спадщина європейського мистецтва як фундамент виховання академічного співака в Китаї на сучасному етапі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського. 2017. Т. 47. С. 264–276.
57. Чач О. Ориентализм в общественном и художественном сознании Серебряного века : автореф. дис. ... канд. истор. наук : Специальность 17.00.02 «Отечественная история» / Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2012. 28 с.
58. Чень Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Нижегородская

- государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Ростов-на-Дону, 2015. 26 с.
59. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма: (опыт исслед.). Киев : Муз. Украина, 1986. 152 с.
60. Черкашина М. Р. Опера ХХ століття: нариси. Київ : Муз. Україна, 1981. 208 с.
61. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох : зб. статей: у 2-х т. Київ : Наука, 2002. Т. 2. 206 с.
62. Чжан Личжэнь. «Седая девушка» – первая китайская национальная опера. *Известия Российского Государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. Санкт-Петербург, 2008. №80. С. 360–371.
63. Чжан Цзинвэй. Избранные сочинения по истории классической и современной китайской музыки [на кит. яз.]. Шанхай : Шанхайское муз. изд-во, 2004. 626 с.
64. Чжан Цяолин. Взгляд на женские характеры в современной китайской опере. *Китайская музыка*. 2003. № 4. С. 18–20.
65. Чжан Юй. «”Канал. Баллада реки” Инь Цинь – большая китайская опера: жанровые особенности». *European Journal of Arts*. Vein : PREMIER Publishing, 2020. №3. С. 56–61.
66. Чжань Личжень. Современная китайская опера (история и перспективы развития) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2010. 24 с.
67. Чжу Юаньань. Претворение национальных истоков в концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра Тан Дуна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей /

- Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків : ТОВ «С.А.М.», 2015. С. 198–210.
68. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма. Москва : Советский композитор, 1983. 152 с.
69. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2002. 42 с.
70. Штокхаузен К. «Я с удовольствием приехал бы в Москву»: интервью. *Музыкальная академия*. 1998. № 3. С. 54–55.
71. Штокхаузен К. Дышать воздухом иных планет. *Советская музыка*. 1990. № 10. С. 55–60.
72. Штокхаузен К. Мировая музыка. *Зарубежная музыка: XX век*: Сборник документов. Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. С. 43–46.
73. Ackermann Andreas. Cultural Hybridity: Between Metaphor and Empiricism. In *Conceptualizing Cultural Hybridization: A Transdisciplinary Approach*, edited by Philipp Wolfgang Stockhammer. Heidelberg : Springer, 2012. Pp. 5–23.
74. Ananya Roy, Aihwa Ong. *Worlding Cities: Asian Experiments with the Art of Being Global*. John Wiley & Sons, 2011. 365 p.
75. Asian Composers Reflect on Careers in Western Classical Music. URL : <https://www.nytimes.com/2021/07/23/arts/music/asian-composers-classical-music.html?referringSource=articleShare> (Дата звернення: 24.08.2019).
76. Azcona Estevan. Review of Musical Migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America. *Latin American Music Review*. Vol. 26. №2. 2005. Pp. 352–356.
77. Baily John. and M. Collyer. Introduction: Music and Migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*. 2006. 32(2). С. 167–182.
78. Bartoli Jean-Pierre. Orientalisme et Exotisme de la Renaissance a Debussy. In *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*. Vol. 5, L'unité de la

- musique. Edited by Jean-Jacques Nattiez. Arles, France: Actes-Sud, 2007. Pp. 155–181.
79. Bellman Jonathan, ed. *The Exotic in Western Music*. Boston : Northeastern University Press, 1998. 370 p.
80. Bellman, Jonathan D. *Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology*. *Musical Quarterly*. № 94 (2011). Pp. 417–438.
81. Betzwieser Thomas, Michael Stegemann. *Exotismus. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2d ed. Sächteil, Vol. 3. Edited by Ludwig Finscher. Kassel, Germany : Bärenreiter, 1995. Pp. 225–243.
82. Bi, yi 毕祎. “Tan Dun tan Qinshihuang” 谭盾谈秦始皇 [Tan Dun talks about The First Emperor]. *Geju 歌剧* 9 (2012). Pp. 28–32.
83. Born Georgina, Hesmondhalgh David. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. California : University of California Press, 2000. 409 p.
84. Burke Peter. *Cultural Hybridity*. Cambridge : Polity Press, 2009. 160 p.
85. Buruma Ian. Tan Dun infuses Western music with Chinese traditions. *The New York Times*. May 4, 2008. URL : <https://www.nytimes.com/2008/05/04/arts/04iht-04dunt.12545838.html> (Дата звернення 14.06.2021).
86. Cage J. Foreword. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1973. 276 p.
87. Cameron Lindsley. A Marco Polo Going Backward At Full Tilt. *The New York Times*. November 2, 1997.
88. Chang Peter. Bright Sheng’s Music: An Expression of Cross-Cultural Experience-Illustrated through the Motivic, Contrapuntal and Tonal Treatment of the Chinese Folk Song the Stream Flows. *Contemporary Music Review* 26, no. 5-6 (2007). Pp. 619–33.

- 89.Chen Nan (September 1, 2020). Birthday gift. *China Daily*. Retrieved. January 16, 2022. URL : [https://www.chinadaily.com.cn/a/202009/01/WS5f4d8f15a310675eafc569fb\\_3.html](https://www.chinadaily.com.cn/a/202009/01/WS5f4d8f15a310675eafc569fb_3.html) (Дата звернення: 03.10.2019).
- 90.Chui Jun. Tan Dun Says That Tea Ceremony Is About The Men and Women, and Life and Death. June 19, 2008. URL : <http://bjyouth.ynet.com/3.1/0806/19/2897076.html> (Дата звернення: 10.12.2018).
- 91.Corbett John. Experimental Oriental: New Music and Other Others. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. California : University of California Press, 2000. Pp. 163–186.
- 92.Dahinden Janine. Transnationalism Reloaded: The Historical Trajectory of a Concept. *Ethnic and Racial Studies*. 40 (9). 2017. Pp. 1474–1485.
- 93.Davis Peter G. Dun For. *New York Magazine*, November 24, 1997.
- 94.Davis Peter G. The Anti-hero in Tan Dun’s *The First Emperor*. In *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun. Musical Meaning and Interpretation*. Indiana University Press, 2015. 264 p.
- 95.Daynes Sarah. The Musical Construction of the Diaspora: The Case of Reggae and Rastafari. *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Aldershot : Ashgate. 2004. Pp. 25–41.
- 96.E Hung Introduction: Music and the Asian Diaspora. *Asian Music*. Vol. 4, № 1, Music and the Asian Diaspora (Winter – Spring, 2009), University of Texas Press. Pp. 1–3.
- 97.Everett Yayoi Uno. Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music: Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy. *Locating East Asia in Western Art Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. Pp. 1–21.

98. Faist T. Transnational Social Spaces out of International Migration: Evolution, Significance and Future Prospects. *European Journal of Sociology*. Vein : PRIEMIER Publishing, 39 (2). 1998. Pp. 213–47.
99. Featherstone Mike. Global Culture: An Introduction. Theory, Culture, and Society 1. [Volume 7, Issue 2-3](#), 1990. Pp. 1–14.
100. Foner N. What's New About Transnationalism? New York Immigrants Today and at the Turn of the Century. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*. Volume 6, Issue 3, Winter 1997. Pp. 355–375.
101. Fourn G., Glick Schiller N. All in the Family: Gender, Transnational Migration, and the Nation-State. *Identities* 7(4). 2001. Pp. 539–582.
102. Frank N. Pieke, Pal Nyiri, Mette Thuno, and Antonella Ceccagno. Palo Alto. *Transnational Chinese: Fujianese Migrants in Europe*. By, CA: Stanford University Press, 2004. 272 p.
103. Frisch Nick. Dr. Sun Yat Sen – a revolution in modern Chinese opera: An opera focusing on the father of modern China is bridging East and West right down to the style of musical notation, 25 July 2011 travel.cnn.com.
104. Glick Schiller, N., Fourn, G. E.. Terrains of Blood and Nation: Haitian Transnational Social Fields. *Ethnic and Racial Studies*. 1999. 22(2). Pp. 340–66.
105. Goldman Jonathan. Musimarch 2002. Causeries and Round Table Discussion: Chronicle of a Partially Imagined Event. *Musiques contemporaines*. 2002. Vol. 12, №3. Pp. 45–56.
106. Guarnizo L. E. The Emergence of a Transnational Social Formation and the Mirage of Return Migration among Dominican Transmigrants. *Identities*. 1997. № 4(2). Pp. 281–322.
107. Guo Frances. China's Nationalism and Its Quest for Soft Power through Cinema. Doctoral Thesis for PhD in International Studies, University of Technology, Sydney, 2013. URL :

- <https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/28056/2/02whole.pdf> (Дата звернення 08.12.2021).
108. Guy Nancy. Peking opera and politics in Taiwan. Urbana: University of Illinois Press, 2005. 230 p.
109. Hahn Hans Peter. Circulating Objects and the Power of Hybridization as a localizing Strategy. *Conceptualizing Cultural Hybridization: A Transdisciplinary Approach*. Heidelberg : Springer, 2012. Pp. 22–42.
110. He Jianjun, Zhou Wenzhong de “Cao Shu” (Hunan, China: Hunan University, 2004), 2–3.
111. Head Matthew. Musicology on Safari: Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory. *Music Analysis*. 2003. Vol. 22. Pp. 211–230.
112. Ho Wai-Chuang. Culture, music education, and the Chinese dream in Mainland China. Singapore : Springer, 2018. 277 p.
113. Hopkins A.G. Globalization in World History. London, 2003. 352 p.
114. Huang Ruo: Multi-Dimensional Composing Between East And West. URL :  
<https://web.archive.org/web/20160305210900/http://www.seattlepi.com/lifestyle/blogcritics/article/Huang-Ruo-Multi-Dimensional-Composing-Between-891121.php> (Дата звернення 15.11.2022).
115. Huijia Lyu. Performing Hybridity. On the construction of cultural difference in Tan Dun’s Marco Polo (1996) and The First Emperor (2006). Thesis MA, Humanities Faculty University of Utrecht. 2020. 56 p.
116. Hung Eric. “Tan Dun Through the Lens of Western Media (Part II). *Notes*. 68, №3. 2012. Pp. 659–666.
117. Iriye A., Saunier P.-Y. The Palgrave Dictionary of Transnational History. Palgrave / Macmillan Publishers LTD, 2009. 1366 p.
118. Jang Jiehong. Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art. Hong Kong : Hong Kong University Press, 2007. 172 p.

119. Janine Dahinden. Transnationalism reloaded: the historical trajectory of concept. *Publié dans Ethnic and Racial Studies*. 40, №9, 2017. Pp. 1474–1485.
120. Jianjun He, Zhou Wenzhong (Chou Wen-Chung) de “Cao Shu” Hunan, China: Hunan Literature and Art Publishing House, 2004.
121. John Adams and Tan Dun. Indianapolis: Indiana University Press, 2016. Pp. 165–196.
122. Kay Kaufman Shelemay. Soundscapes. Exploring Music in a Changing World. USA & Dependencies, Philippines and Canada, 2015. 528 p.
123. Kelly Chung Dawson. A fresh look at Sun Yat-sen. *China Daily*, 13 May 2011. URL : [http://europe.chinadaily.com.cn/culture/2011-05/13/content\\_12505493.htm](http://europe.chinadaily.com.cn/culture/2011-05/13/content_12505493.htm) (Дата звернення 15.11.2022).
124. Kiwan Nadia, Meinhof Ulrike Hanna. Music and Migration: A Transnational Approach. *Music and Arts in Action*. Volume 3, Issue 3. URL : [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4573230/mod\\_resource/content/1/Music%20and%20migration.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4573230/mod_resource/content/1/Music%20and%20migration.pdf) (Дата звернення: 23.11.2021).
125. Kozinn Allan. Downsizing a Larger-Than-Life Warlord. *The New York Times*, May 12, 2008. URL : <https://www.nytimes.com/2008/05/12/arts/music/12empe.html> (Дата звернення 15.11.2022).
126. Kouwenhoven Frank. Developments in Mainland China's New Music: Part I: From China to the United States. *China Information*. 1992, 7(1). Pp. 17–39.
127. Kouwenhoven Frank (). Developments in Mainland China's New Music: Part II: From Europe to the Pacific & Back to China. *China Information*. 1992, 7(2). Pp. 30–46.
128. Kouwenhoven Frank. Composer Tan Dun: the Ritual Fire Dancer of Mainland China's New Music. *China Information*. 1991. 6 (3). Pp. 1–24.



129. Lau Frederick. Fusion or Fission: The Paradox and Politics of Contemporary Chinese Avant-Garde Music. *Locating East Asia in Western Art Music*. Middletown : Wesleyan University Press, 2004. Pp. 22–39.
130. Lau Frederick. Transmission of Music in East Asia. *The Garland Encyclopedia of World Music*, edited by Robert C Provine, Yosihiki Tokumaru, J. Lawrence Witzleben. New York: Garland, 1998. Pp. 53–59.
131. Lee S. A discussion of Tan Dun’s opera, “Marco Polo” : D.M.A. diss. / Lee Alexander Steward ; University of Miami. [USA], 2002. 96 p.
132. Li Lindy Mark. Kunqu in Yangzhou Then and Now. *Lifestyle and Entertainment in Yangzhou*, edited by Lucie Olivová B, Vibeke Børdahl. Copenhagen : NIAS Press. 2009. Pp. 225–243.
133. Li Ma. A Musical Journey along the silk Road – Encounter Discovery and change. *China and the New Silk Road: Challenges and Impacts on the Regional and Local Level*, edited by Pechlaner, Harald, Greta Erschbamer, Hannes Thees, and Mirjam Gruber. Cham : Springer International Publishing, 2020. Pp. 147–154.
134. Lidiya H. Liu. The Clash of Empires: The Invention of China in Modern World Making / Edition 1. Harvard University Press, 2006. 334 p.
135. Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China. Hong Kong : Chinese University of Hong Kong, 2010. 960 p.
136. Liu, Jingzhi. A Critical History of New Music in China. Translated by Caroline Mason. Hong Kong, Chinese University Press, 2010.
137. Livingston T. Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*. Vol. 43, № 1. University of Illinois Press, 1999. Pp. 66–86.
138. Locke Ralph P. Musical Exoticism: Images and Reflections. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009. 440 p.
139. Locke Ralph P. On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv Für Musikwissenschaft*. Vol. 69, № 4 (2012). Pp. 318–328.

140. Locke Ralph P. Reflections on Orientalism in Opera (and Musical Theater). *Revista de Musicología*. 1993. 16, № 6. Pp. 3122–3134.
141. Lubbers MJ, Verdery AM, Molina JL. Social Networks and Transnational Social Fields: A Review of Quantitative and Mixed-Methods Approaches. *International Migration Review*. 2020. Vol. 54(1). Pp. 177–204.
142. Matt Dobkin & Ken Smith. Tan Dun Operatic Odyssey. 2006. URL : <http://www.metoperafamily.org/metopera/news/features/detail.aspx?id=1945>
143. Mittler B. Cultural Revolution Model Works and the Politics of Modernization in China: An Analysis of Taking Tiger Mountain by Strategy. *The World of Music*. 45. № 2. 2003. Pp. 53–81.
144. Mittler B. Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949. Otto Harrassowitz Verlag, 1997. 516 p.
145. Moore, Andrea. Art-Religion for a Global New Age. *Twentieth-Century Music*. 2019. 16, № 3. Pp. 374–393.
146. My first opera: Huang Ruo. URL : [https://www.operaamerica.org/r/people/8760/my-first-opera-huang-ruo?fbclid=IwAR1PY9wEqGn6WJ1TIQqSOsZZ88cqCUI-D61biHIBLnT4qS-P\\_Jnc5SspTk](https://www.operaamerica.org/r/people/8760/my-first-opera-huang-ruo?fbclid=IwAR1PY9wEqGn6WJ1TIQqSOsZZ88cqCUI-D61biHIBLnT4qS-P_Jnc5SspTk) (Дата звернення 15.11.2022).
147. Nan Zhang. Neo-orientalism in the operas of Tan Dun. Dissertation on the degree of Master of Arts. Dalhousie University Halifax, Nova Scotia, 2015. 93 p.
148. Ning Wang. Orientalism versus Occidentalism? *New Literary History*, 1997. 28/1. Pp. 57–67.
149. Nordlinger, Jay. A First Emperor with Lessons to Learn. *The New York Sun*, December 26, 2006.
150. Oltuski Ilona, Huang Ruo: Multi-Dimensional Composing Between East And West. April 26, 2011. URL : <https://web.archive.org/web/20160305210900/http://www.seattlepi.com/lifes>

- [tyle/blogcritics/article/Huang-Ruo-Multi-Dimensional-Composing-Between-891121.php](http://tyle/blogcritics/article/Huang-Ruo-Multi-Dimensional-Composing-Between-891121.php) (Дата звернення 15.11.2022).
151. Ong Aihwa, Nonini Donald. *Ungrounded Empires: The Cultural Politics of Modern Chinese Transnationalism*, London : Routledge. 352 p.
152. Parker D. C. Exoticism in Music in Retrospect. *Musical Quarterly*. URL : <https://www.semanticscholar.org/paper/EXOTICISM-IN-MUSIC-IN-RETROSPECT-Parker/c9ac0d2ba8459161ed58efbe8d7ce9a662c32109> (Дата звернення: 16.11.2022).
153. Peng Zengjun. Representation of China: An across time analysis of coverage in the New York Times and Los Angeles Times. *Asian Journal of Communication*. 2004. №. 1. Pp. 53–67.
154. Peter Chang. Tan Dun's String Quartet «Feng-Ya-Song»: Some Ideological Issues. *Asian Music* Vol. 22, No. 2, Views of Music in China Today (Spring – Summer, 1991), University of Texas Press. Pp. 127–158.
155. Peter Chang, Chou Wen-Chung. Cross-Cultural Experience and His Musical Synthesis: The Concept of Syncretism Revisited, *Asian Music*. Vol. 32, No. 2 (Spring - Summer, 2001). University of Texas Press. Pp. 93–118.
156. Peter Chang, Chou Wen-Chung. *The Life and Work of a Contemporary Chinese-Born American Composer*. Oxford, U.K : The Scarecrow Press, 2006. 264 p.
157. Pieterse, Jan Nederveen. Hybridity, So What? *Theory, Culture & Society* 18. June 2001. No. 2–3, Pp. 219–245.
158. Pierre Ruhe. CLASSICAL MUSIC: Ancient journey on 'Silk Road' links East,West – Staff. Sunday, September 10, 2000 URL : <http://brightsheng.com/articles/essayfilesaboutbs/Pierre%20Ruhe%20Bright%20Sheng.pdf> (Дата звернення 16.11.2022).
159. Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 440 p.

160. Rao Nancy Yunbwa. Chinese Opera Percussion from Model Opera to Tan Dun. *China and the West: Music, Representation, and Reception*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2017. Pp. 163–185.
161. Rao Nancy Yunhwa. Cultural Boundary and National Border: Recent Works of Tan Dun, Chen Yi, and Bright Sheng. *Contemporary Music in East Asia*. Seoul National University Press. 2014. Pp. 211–239.
162. Ren Haijie 任海杰. Lueping Qinshihuang. [A Brief Comment on the First Emperor]. *Geju 歌剧*. 5 (2009). Pp. 56–59.
163. Revuluri Sindhumathi. Tan Dun's the First Emperor and the Expectations of Exoticism. *The Opera Quarterly*. Winter 2016: 32. Issue 1. Pp. 77–93.
164. Riggs Kristy. Representations of the Orient in Western Music: Violence and Sensuality by Nasser Al-Tae. *Notes*. Music Library Association. Vol. 68, No. 3 (March 2012). Pp. 596–599.
165. Ross Alex. *The Rest is noise*. New York : Picador, 2008. 518 p.
166. Rouse R. 1992. Making Sense of Settlement: Class Transformation, Cultural Struggle, and Transnationalism among Mexican Migrants in the United States. *Annals of the New York Academy of Sciences*. Vol. 645. Pp. 25–52.
167. Said Edward W. *Orientalism*. London : Penguin Classics, 2003.
168. Said Edward W. *Orientalism*. New York : Pantheon, 1978.
169. Samson Young. The Voicing of the Voiceless in Tan Dun's "The Map": Horizon of Expectation and the Rhetoric of National Style. *Asian Music*, Vol. 40, № 1, Music and the Asian Diaspora (Winter – Spring, 2009), University of Texas Press. Pp. 83–99.
170. Scott Derek B. Orientalism and Musical Style. *Musical Quarterly* 82.2. 1998. Pp. 309–335.
171. Sheila Melvin, Jindong Cai. *Rhapsody in Red – How Western Classical Music Became Chinese*. Algora Publishing, 2004. 376 p.

172. Sheppard W. Anthony. Exoticism. *The Oxford Handbook of Opera*. Edited by Helen M. Greenwald, 795–816. New York : Oxford University Press, 2014.
173. Sheppard W. Blurring the Boundaries: Tan Dun's Tinte and The First Emperor. *The Journal of Musicology*, 2009. № 26 (3). Pp. 285–326.
174. Simone Krüger Bridge. Transnational Music. 2020, *The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Place*. New York : Routledge. 2020. Pp.1–12.
175. Smith Patrick J. Opera Review, Marco Polo's Voyage to a World of Ideas. *The New York Times*, November 11, 1997.
176. Stanley Sadie. Porter, Andrew. *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 20. Pp. 184–85.
177. Steven Vertovec. Conceiving and researching transnationalism. *Selected Studies in international migration and immigrant incorporation*. Amsterdam, 2010. Pp. 91–111.
178. Tan Dun : офіційний сайт композитора. URL : <http://tandun.com>. (Дата звернення: 20.04.2020).
179. Tan Dun, Tan Dun розмовляють з CBC Classical. Tan Dun Online URL : <http://www.tandunonline.com/compositions/Tea-A-Mirror-of-Soul.html> (Дата звернення: 20.04.2020).
180. Tan Dun. Tea: A Mirror of Soul : Full Score. URL : [http://issuu.com/scoresondemand/docs/tea\\_33592](http://issuu.com/scoresondemand/docs/tea_33592) (Дата звернення: 20.04.2020).
181. Tan Dun. Marco Polo. URL : <http://tandun.com/composition/marco-polo> (дата звернення 02.04.2020).
182. Tan Dun. URL : <https://www.facebook.com/TanDunOnline> (дата звернення 02.04.2020).

183. Tang Liping. Transitive representations of China's image in the US mainstream newspapers: A corpus-based critical discourse analysis. *Journalism*. 2018. Pp. 1–17.
184. Taruskin R. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical essays*. Princeton University Press, 1997. 616 p.
185. Taylor, Timothy D. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham, NC: Duke University Press. 2007. 328 p.
186. Thelen D. Of Audiences, Borderlands and Comparisons: Toward the Internationalization of American History. *The Journal of American History*. Vol. 79. 1992. Issue 2. Pp. 432–462.
187. The Music of Bright Sheng: Expressions of Cross-Cultural Experience. URL : <http://brightsheng.com/articles/essayfilesaboutbs/Peter%20Chang-Music%20of%20BS.pdf> (Дата звернення 16.11.2022).
188. Tommasini, Anthony. A Majestic Imperial Chinese Saga has its Premiere at the Met. *The New York Times*, December 23, 2006.
189. Tong Cheng Blackburn. *In Search of Third Space: Composing the Transcultural Experience in the Operas of Bright Sheng, Tan Dun, and Zhou Long*. PhD diss., Indiana University, 2015.
190. Toynbee Jason and Byron Dueck. *Migrating Music*. New York: Routledge. 2012. 272 p.
191. Tyrrell I. *Transnational History*. Oxford Lecture, 16 May 2011. URL : <http://iantyrrell.wordpress.com/oxford-lecture-16-may-2011-u-s-transnational-history> (дата обращения 23.12.2011).
192. Tyrrell I. *What is Transnational History?* Excerpt from a paper given at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociale, Paris, in January 2007. URL : <http://iantyrrell.wordpress.com/what-is-transnational-history/> (дата обращения 23.12.2011).

193. Utz Christian. Neue Musik und Interkulturalität: Von John Cage bis Tan Dun. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51. Kapitel I, 2002. Pp. 1–69.
194. Utz Christian. The Rediscovery of Presence: Intercultural Passages through Vocal Spaces between Speech and song. *Vocal Music and Contemporary Identities: Unlimited Voices in East Asia and the West*. New York : Routledge, 2013. Pp. 45–75.
195. Vertovec S. Transnational Social Formations: Towards Conceptual Cross-Fertilization. *Transnational Migration: Comparative Perspectives*. 1–37, June 30–July 1, 2001. Princeton University, Princeton.
196. Vertovec S. Transnationalism. Key ideas. London : Routledge, 2009. 216 p.
197. Vertovec Steven. Conceiving and Researching Transnationalism. *Ethnic and Racial Studies*. 1999. 22(2). Pp. 447–462.
198. Wah Yu Siu. Two practices Confused in One Composition Tan Dun's symphony 1997: Heaven, Earth, Man. *Locating East Asia in Western Art Music*. Middletown : Wesleyan University Press, 2004. Pp. 22–39.
199. Weiss Sarah. Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music. *Ethnomusicology*. 58, № 3. 2014. Pp. 506–525.
200. Whaples Miriam K. Early Exoticism Revisited. *The Exotic in Western Music*. Boston : Northeastern University Press, 1998. Pp. 3–25.
201. Xu Chengbei. Peking Opera (Introductions to Chinese Culture). Cambridge : Cambridge University Press, 2012. 138 p.
202. Yang Hon-Lun. A Musical-Theoretical Introduction Yang. *China and the West: Music, Representation, and Reception*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. Pp. 1–17.

203. Young Samson. The Voicing of the Voiceless in Tan Dun's 'the Map': Horizon of Expectation and the Rhetoric of National Style." *Asian Music*. 40, no. 1. 2009. Pp. 83–99.
204. Yü Ko. When Chinese Sounds Meet Western Instruments, Dissertation Doctor of Musical Arts, ARIZONA STATE UNIVERSITY. 2020. 90 p.
205. Zhang, Jianguo 张建国. "1+1=1, Quaxinde Geju Chuangzuo Guannian" 1+1=1,全新的歌剧创作观念 [1+1=1, A Review of Tan Dun's concept in opera creation]. *People's Music 人民音乐*, 12 (2007). Pp. 23–25.
206. Zhang, Lushi 张璐诗. "Tan Dun Zhang Yimou Lianshou Qinshihuang Yao kaituo geju xin jumian" 谭盾张艺谋联手要开拓歌剧新局面 [Tan Dun and Zhang Yimou cooperate to open up a new future for opera]. Sina News, July 03, 2005.
207. Zheng Su. Claiming Diaspora: Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Asian/Chinese America. New York : Oxford University Press. 2010. 29 (3). Pp. 386–388.
208. Zhou Jinmin. New Wave music in China. PhD dissertation. University of Maryland, Baltimore County ProQuest Dissertations Publishing, 1993. 24 p.
209. Zhou Long. Composer. CalArts Alpert Award in the Arts 13 April 2009. URL : <http://www.alpertawards.org/archive/winner01/long.html> (Дата звернення: 29.10.2022).



## ДОДАТОК А

## ТЕКСТ «ДЕВ'ЯТИ ПІСЕНЬ» ТАН ДУНА

## Text

	<b>1. SUN AND MOON</b>		
(conductor)	A yin shi a yang Not one knows shi what I do ... Raise drumsticks shi Beat drums: Har Tsei Slowly beat shi A quiet Song:		My lord shi Not yet come Blowing reed pipe shi who thinking of? Promise Not True shi Resenting long Not keeping date shi tell me so No Time
(chorus)	Ji		<b>3. WATER SPIRIT</b>
(conductor)	Pipes and zithers shi: join in harmony	(chorus)	Har Tsei Yi Tsei
(chorus)	Rz shi Tsen Liang	(2 voices)	Spirit does what shi down in water? Ride white turtle shi chase 'wen' fish
(solo and 2 voices)	Ji rz shi tsen liang <sup>1</sup> Mu jiang yu shi sung huang	(chorus)	Har Tsei Yi Tsei
(solo voice)	Lin liang juen shi ji liou <sup>2</sup> Lan zao zao shi wei yang Jien jiang dan shi sou gong Yu rz yue shi chi guang	(2 voices)	With woman wander shi on river island Rushing water shi soon come down
(chorus)	Chi guang chi	(chorus)	Oh Oh Chi
(solo voice)	Ei Yi Ya Ya Zi Yo Ei		<b>4. MASTERS OF FATE</b>
(3 voices)	Going to rest shi in house of life His brightness shi like sun and moon Sunmoon Sunmoon Riding dragon shi dressed in splendor He soaring wanders shi through the sky	(all women)	Yi Yi Yi Yi Yi
(chorus)	Sunmoon Sunmoon	(solo voice)	Aryiyiouyiaryi
	<b>2. RIVER</b>	(solo voice)	Qrg Vtd Xps Klj Rzz
(musicians)	Long Yet Shi Te Noo	(solo voice)	All confusion shi In nine lands Life long Or short shi Why with me?
(solo voice)	For Looking		

	<b>5. ECHO IN THE DISTANCE</b>		
(man)	Hartseitsei?	(4 women)	Lei lien lien shi <sup>6</sup>
(woman)	Har	(man)	Yu ming
	Tsei		ming
	Tsei!		Yuan
(man	Har		chou
and woman)	Tsei	(4 women)	shi
	Yi	(man)	Yow
(man)	Hong?		yeh
(man)	Hartseiyihong!		ming
	Har tsei	(4 women)	Feng sa sa shi mu shiau shiau
	1 tsei	(man)	Sze-
	2 tsei		gong
	3 tsei		zi
	4 tsei		shi
	5 tsei	(4 women)	Tu li yow
	6 tsei		
	7 tsei		<b>8. SOULS OF THE FALLEN</b>
	8 tsei	(chorus)	Heavens now fall shi
	9 tsei?		Spirits are angry
(woman)	Har tsei		Harsh kill all
	9 tsei	(solo voice)	shi
	8 tsei	(solo voice)	Leave bodies shi
	7 tsei		On the field
	6tsei	(chorus)	shi
	5 tsei		shi
	4 tsei		shi
	3 tsei		shi
	2 tsei		shi
	1 tsei!		
			<b>9. CYCLES</b>
	<b>6. ECLIPSE</b>	(conductor)	A yin shi a yang
(chorus)	Lar		Not one knows what I do?
	Jum	(chorus)	Yi
	Li		Yi
	Jum		Yi
(11 voices)	N		Yi
	V X	(solo voice)	Ceremony done shi beating drums
	W E <sup>3</sup>		Pass 'ba' flower shi to next ones
	Z R		Lovely women shi may lead on
	S		Spring orchids shi
			chrysanthemums in autumn
			Everlasting shi
			End of time
			End of time
	<b>7. IN THE MOUNTAIN</b>		
(solo voice)	Yu chu you huang shi <sup>1</sup>		
	Zong bu jian tian		
	Lu shian nan shi du hou lai		
	Blau du li shi		
	San zr song		
	Yun rong rong shi		
	Er zai shia		
(4 women)	Woo		
(man)	LD		
	T P		
	bd dl KZ <sup>2</sup>		
			<sup>1</sup> Meaning: Lucky day shi time is good, Worship will please shi, lord on high
			<sup>2</sup> Meaning as in paragraph which follows (3 voices)
			<sup>3</sup> Improvised soundshape, each letter representing a different sound
			<sup>4</sup> Meaning:
			One inch thick bamboo grove shi
			endless not see sky.
			Road hard and dangerous shi
			lonely come late.
			Standing alone shi on mountain top.
			Clouds peaceful shi there below.
			<sup>5</sup> Improvised soundshape on sounds of percussion ensemble
			<sup>6</sup> Meaning:
			Thunder crash crash shi rain dark dark
			Monkey cry cry shi ape night sound
			Wind sigh sigh shi tree blow blow
			Think of man shi in vain grieve alone

## ДОДАТОК Б

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України

1. Лю Ле. Постмодерністська рецепція ідеї двосвіття в опері Тан Дуна «Марко Поло». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. № 127. С. 124–136.
2. Лю Ле. Китайські композитори на заході: на шляху до нової стильової ідентичності (на прикладі опери «Мрія Червоної палати» Брайта Шена). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського імені П. І. Чайковського*. 2021. № 3–4 (52–53). С. 66–79.
3. Лю Ле. Опера «Пісня Меджнуна» Брайта Шена як відображення проблеми діалогу культур у творчості китайсько-американського композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2022. Вип. 48. Т. 1. С. 125–131.

Публікації у закордонних фахових виданнях:

4. Лю Ле. Опера «Первый Император» Тан Дуна в контексте взаимодействия западных и восточных музыкальных традиций. *European Journal of Arts. Vein : PREMIER Publishing*, 2021. №1. С. 85–90.

### АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ

1. XVI Міжнародна науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір» (Рівне,

- 17–18 листопада 2020 року); тема доповіді *«Музика китайських композиторів в Україні: вивчення та художні інтерпретації»*;
2. заочна Міжнародна научна конференція *«Музыкальные эпохи и стили в зеркале современных художественных процессов»* (Мінськ, 26 листопада 2020 року); тема доповіді *«Творчество Тан Дуна как кросс-культурное пространство»*;
  3. Міжнародна науково-практична конференція *«Сучасне слово про мистецтво: наука та критика»* (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 4–6 березня 2021 року), тема доповіді *«Риси епічної драматургії в опері Тан Дуна “Перший імператор”»*;
  4. XVII Міжнародна науково-практична конференція *«Стратегія розвитку світової та української культури: сучасні акценти та перспективи»* (Рівне, 18–19 листопада 2021 року); тема доповіді *«Опера Брайт Шена «Мрія Червоної палатки»: пошуки нової стильової ідентичності»*.