

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра спеціального фортепіано  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ ТАН ДУНА:  
СТИЛЬ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

Магістерська робота

**Ван Чжань**

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства, професор

Чернявська М. С.

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

*Ван Чжань*

**Харків – 2023**

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ТАН ДУНА.....	7
Висновки до Розділу 1.....	11
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ КОМПОЗИТОРА.....	13
2.1. Періодизація фортепіанної творчості .....	13
2.2. Сюїта «Вісім спогадів в акварелі».....	16
2.3. Віддзеркалення китайських національних традицій в циклі «Вісім спогадів в акварелі».....	24
Висновки до Розділу 2.....	27
РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ ТАН ДУНА.....	30
Висновки до Розділу 3.....	36
ВИСНОВКИ.....	39
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	43

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Китайсько-американський композитор Тан Дун, який народився у 1957 році, безсумнівно, одна з найвпливовіших постатей серед нині живих азіатських композиторів. Його помітна творча концертна активність, диригентська діяльність у оперному та оркестровому напрямку зробили його вельми впізнаним. Але справжнє визнання широкої громадськості і світову відомість він здобув у 2001 році, коли музика композитора досягла піку слави. У цей рік він був нагороджений премією Оскара за найкращу оригінальну музику до фільму «Тигр, що крадеться, затаївшись дракон». Тан Дун отримав позитивні відгуки і схвалення як у себе на батьківщині, так і у західному світі. Одночасно йому почали пропонувати виступити відомі концертні заклади, в тому числі Метрополітен-опера, Лондонський симфонічний оркестр і Берлінська філармонія.

Фортепіано посідає у творчості Тан Дуна значне місце як сольний інструмент, так і у складі камерних ансамблей, а також з оркестром. Таким чином, фортепіанна творчість Тан Дуна є оригінальним цілісним художнім явищем, дотепер у повному обсязі не дослідженим. Вимагають також особливого розгляду питання, пов'язані з еволюцією фортепіанного стилю композитора, розкриттям його новаторської звукової специфіки та зв'язками із традиціями європейського піанізму, характером та способами викладу, піаністичними проблемами, що виникають при виконанні творів композитора. Незважаючи на те, що в теоретичному плані творчість композитора викликає зацікавленість деяких дослідників, в аспекті виконавської проблематики його фортепіанних творів вона потребує детального розгляду.

**Мета дослідження** – створення цілісної картини фортепіанної творчості Тан Дуна в аспекті стилю та виконавської інтерпретації.

Для досягнення мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- Визначити роль композитора Тан Дуна в контексті розвитку китайської музичної культури та піаністичного мистецтва ХХ століття;
- вивчити етапи еволюції фортепіанної творчості Тан Дуна;
- розкрити особливості художнього світогляду композитора, щоб сприяти найповнішому виявленню ідей, художньої концепції його творів;
- виявити комплекс виразних засобів, своєрідність прийомів у галузі музичної мови у фортепіанних творах Тан Дуна;
- визначити коло виконавських завдань у фортепіанних творах композитора;
- розглянути піаністичні проблеми, що виникають під час виконання: особливості інтонування, прийоми артикуляції, динаміка, віртуозно-технічні складності.

**Об'єкт дослідження** - китайське фортепіанне мистецтво ХХ – початку ХХІ століття.

**Предмет дослідження** – фортепіанна творчість Тан Дуна в аспекті стилю та виконавської інтерпретації.

**Матеріалом дослідження виступають** – сольні фортепіанні фортепіанні твори Тан Дуна: цикл «Восім спогадів в акварелі» (1978, друга редакція 2001), «Щоденник дитини» (1978), «Сліди» (1989, друга редакція 1992), «С-А-Г-Е» (1993), «Краплі роси» (2000), Соната «Вогонь» (2015). Твори для фортепіано з оркестром : Концерт для фортепіано і десяти інструментів (1995), Концерт «Вогонь» для фортепіано з оркестром (2008), Банкетний концерт для фортепіано з оркестром (2010).

**Методи дослідження:**

- аналітичний – при вивченні наукової літератури;
- теоретичний – при дослідженні концептуальних засад творчої діяльності, які проявляються у взаємозв'язку композиторської, музично-виконавської майстерності, організаційної та інших видів діяльності музиканта;

- компаративний – притягнутий для обґрунтування ментальних основ китайського фортепіанного мистецтва;
- історико-типологічний – сприяє вибудовуванню історичних зв'язків і спадкоємності різних ланок в галузі китайського музичного мистецтва;
- жанрово-стильовий – дозволяє виявити композиторське трактування фортепіанних творів Тан Дуна у контексті його стилю;
- структурно-функціональний, який використовується при композиційно-драматургічному та виконавському аналізі творів;
- інтонаційного аналізу – для визначення способів актуалізації конкретного нотного тексту;
- інтерпретологічний – зосереджує увагу на проблемах адекватного відтворення композиторського тексту та звукового ідеалу у виконавській практиці.

**Теоретичною базою дослідження** стали праці китайських музикознавців, присвячені:

- окремим фактам життя та діяльності Тан Дуна (Балоу Чен, Ксу Куан, Ли Юань, Чжу Юаньюань);
- процесу становлення і розвитку національного фортепіанного мистецтва (Бянг Менг, Вей Тінге, Ліан Маочунь, Цзюй Цихон, Шиін Чжао, Чжоу Чинь, Чжоу Веймін, Ван Юйхе);
- питань китайської фортепіанної педагогіки (Чженг Ченлі, Ксу Келі, Тун Даоцзін, Сунь Мінчжу, Чжоу Гуанжень, Чжао Щаошен, Хень Пийчунь);
- історії багатовікового китайського музичного мистецтва (Тянь Бянь, Ван Гуанзін, Ліан Маочунь, Ван Юн-І) та ін.

Аналіз методичних посібників, редакцій нотного тексту і звукозаписів здійснюється на основі методології, використаної в працях дослідників, що працюють в області: виконавського музикознавства (В.Москаленко, Т.Веркіна, О.Фекете та ін).

**Наукова новизна отриманих результатів дослідження.** У роботі вперше:

– дана об'єктивна оцінка внеску Тан Дуна в процес розвитку фортепіанного мистецтва ХХ століття в цілому, і, зокрема, в формування та розвитку китайської фортепіанної школи;

– розглядається життєдіяльність видатного китайського композитора;

– проаналізовані та введені в науковий обіг багато нових фортепіанних творів, автором яких є Тан Дун;

– представлена еволюція стилю фортепіанного творчості Тан Дуна;

– еволюція стилю композитора представлена проекції на виконавську проблематику;

– виявлено основні піаністичні завдання, що виникають під час виконання: особливості інтонування, артикуляційні прийоми, динаміка, віртуозно-технічні складності.

**Практичне значення даної роботи** може бути використано в лекційних курсах історії та теорії фортепіанного виконавства, методики і педагогіки. Загальні положення, що стосуються виконавських завдань, можуть бути використані в практичній роботі в класі спеціального фортепіано.

Робота повинна привернути увагу до цікавого і цінного явища музичної культури сучасної епохи, познайомити з його національними витоками і художніми особливостями.

**Структура дослідження.** Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел. Загальний об'єм роботи - 48 сторінок: основний текст - 42 сторінки, Список використаних джерел - 58 найменувань.

## РОЗДІЛ 1

### ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ТАН ДУНА

Тан Дун народився 18 серпня 1957 року в місті Чанша, столиці Провінція Хунань, Китай. У дитинстві він був захоплений обрядами і ритуали шамана, примітивної релігійної практики з Стародавнього Китаю, всередині яка музика є невід'ємною частиною діяльності. Протягом 1966–1976 рр., хоча він був захоплений музикою, Тан був збентежений займатися музикою і, як до багатьох інших представників молодого покоління нації того часу, до якого він був відправлений сільській місцевості, щоб працювати на полях із фермерами та вчитися значення важкої праці.

Тому він не отримав ні шкільного навчання, ні раннього музичного навчання в підлітковому віці. Незважаючи на відсутність формальної підготовки, Тана покликали він як альтист і аранжувальник після аварії на поромі, яка призвела до смерті кілька членів пекінської оперної трупи. Протягом цього періоду він робив домовленості рідних пісень і приділяв значну кількість часу збиранню та вивченню нар музика в районі Хунань.

У 1976 році Культурна революція закінчилася смертю голови Мао; в були також відновлені освітні системи країни. У цей період композитори повернули собі свободу створювати власну роботу, не боячись покарання з боку уряд. Багато обмежень на західне мистецтво було пом'якшено, а політична напруженість між Китаєм і Заходом зменшилася. Тан був прийнятий у віці 19 років в нещодавно відкрита Центральна музична консерваторія в Пекіні, де навчався композиція з Чжао Сіндао і Лі Інхай, а диригування з Лі Хуаде. Загар ніколи не мав нагоди зіткнутися з західною класичною музикою до навчання в Центральна консерваторія. Незабаром він захопився цими стилями і особливо Бетховеном. Він і його однокурсники відкрили широкий діапазон раніше приглушеної музики двадцятого століття, від Бартока та Шенберга до Булеза; їх також стимулювали візити запрошених композиторів, включаючи Крамба, Goehr, Henze, Takemitsu і Yun.

Першою композицією Тана була вісім ескізів з акцентом Хунань, сюїта з восьми мініатюри для фортепіано, написані в 1978 році як «щоденник туги», коли він сумував за домом і «жадав народних пісень і насолоджувався спогадами свого дитинства». У 1980 р. Тан закінчив свою першу симфонію «Лі Сао», твір, який технічно є більш досконалим, а також більш особистий, ніж багато симфоній, створених китайськими композиторами старших поколінь. Ця робота була відзначена премією Першого національного Конкурсу оркестрових творів 1981 р. Його Фен-Я-Сон для струнного квартету, заснований на стародавній китайській поезії, був удостоєний премії Вебера в Дрездені Міжнародний конкурс камерної музики Вебера в 1983 році, що робить його першим Китайський композитор здобув міжнародну премію з початку комуніст Революція 1949 року.

У 1985 році він написав твір «Про даосизм» для голосу, бас-кларнета, контрафаготу та оркестру як пам'ять про смерть бабусі, а також до зберегти звуки сільського життя в Китаї, які повільно зникають протягом 21-го століття. Це одна з найбільш значущих творів, які він написав у цей період, де він намагався дослідити звук у багатьох вимірах: мікротональний, плавання серед частоти, розширюючи тембри, коли чорнило каліграфії поширюється на рисовий папір. Цей твір відіграв надзвичайно важливу роль у його вступі до докторської програма в Колумбійському університеті в 1986 році; він також виграв Міжнародний конкурс Бартока Композиційний конкурс 1989 року.

У 1986 році Тан поїхав до Сполучених Штатів і почав навчання в докторантурі Колумбійський університет. Він вивчав композицію у Чоу Вен-Чунга та Маріо Давидовського протягом трьох років. Першим твором, який він написав у Сполучених Штатах, також був а сюїта з восьми мініатюр «Вісім кольорів для струнного квартету», що є композитором перше дослідження ліричної, концентрованої мови західної атональності. Тан закінчив і отримав ступінь доктора музичного мистецтва з композиції в 1989 році.

За час навчання в докторантурі він не написав великої кількості композицій. З 1990 року Тан живе в Нью-Йорку і продовжує розвивати свій

композиторська та диригентська кар'єра. Він мав можливість зустрітися з багатьма впливові композитори; серед них Джон Кейдж справив найбільший вплив на його мюзикл стиль.

Американський композитор Джон Кейдж увійшов до історії музики ХХ ст. як радикальний експериментатор-авангардист, яскравий представник американського музичного експерименталізму та як лідер американського повоєнного авангарду. Антитрадиціоналізм, «одержимість» духом експериментаторства, винахід нових композиторських технік, створення теоретичних робіт, в яких декларуються власні ідеї та погляди на музику та мистецтво, розширення звукового простору музики шляхом введення в нього нових немюзичних звуків та звучностей, використання незвичайних музичних інструментів чи використання їх незвичайним способом, прагнення давати оригінальні назви своїм творам – ось основні риси авангардної музики загалом та композиторського стилю Кейджа зокрема.

З одного боку, у своїй музичній творчості Кейдж використовує та розвиває художні принципи різних напрямів західної авангардної музики початку ХХ ст. та першої його половини: серійної музики, футуризму та брьюїтизму, урбанізму, дадаїзму, американського експерименталізму. З іншого боку, композитор експериментує у таких напрямках та техніках авангардної музики другої половини ХХ ст. як мінімалізм, серіалізм, сонорика, конкретна музика та електронна музика, графічна музика, алеаторика, концептуалізм, інструментальний театр.

Творчість Кейджа — це безперервний рух думки, що стрімко наступає за сучасністю. Коли світ розривають протиріччя, Кейдж прагне мистецтво поєднати світ у ціле, коли Схід і Захід воюють, Кейдж гармонійно з'єднує їх, отже протилежності обертаються одне в інше. Композитор пропонує не боротьбу, а мирне співіснування різних думок, ідей, характерів, творчих устремлінь, віросповідань. Творча ідея композитора схильна до універсалізму, його художні дійства покликані до єднання людства, а мистецтво важливо міжнародно і налаштовано, попри руйнування канонічності традиційних

художніх конструкцій та норм музичного синтаксису, на творчу хвилю. Композитор оспівує одне з найкращих засад людини — його творчий потенціал і здатність приносити у світ прекрасне.

Всім у музиці Кейджа керує воля художника-інтелектуала, який збагатив жадібні до нових ідей уми своїми творами — художніми пам'ятниками цікавої та творчо сильної епохи, що живлять думку і хвилюють серце. Музичні композиції Кейджа відображають оригінальне бачення навколишньої дійсності, активізують інтелектуально-творчий потенціал слухача та змушують з допитливим подивом долучитися до художнього дійства автора. Кейдж був творцем ідей, філософом у мистецтві, які прагнули сказати щось найважливіше про світ і людину. Він залишив нам багато запитань і загадок про хвилююче і найважливіше в мистецтві.

Кейдж був одним із найбільш оригінальних композиторів двадцятого століття. Будучи основоположником американського авангардистського руху, він створив велику різноманітність музичних творів, які кинули виклик усталеним естетичним уявленням у музиці.

Тан Дун написав C-A-G-E для фортепіано в 1993 році на честь свого учителя – Дж. Кейджа. Вже незабаром Тан Дун вважався одним з провідних живих композиторів Китаю, продовжуючи творити у великій кількості різних жанрів, включаючи камерну музику, оркестрові твори, оперу, ораторія, музика для фільмів, музика для різних медіа та «органічна музика» — культовий жанр що він створив, використовуючи звук природних матеріалів, як-от вода, як основний музичний інструмент.

Музика Тана була записана, виконана та замовлена у всьому світі провідні музиканти та ансамблі, зокрема Йо-Йо Ма, Ланг Ланг, Мартін Грубінгер, квартет Кронос, Нью-Йоркський філармонічний оркестр, Гонконг Філармонічний оркестр, Берлінський філармонічний оркестр, Лос-Анджелес філармонія, симфонічний оркестр Сан-Франциско, симфонічний оркестр ННК, Philadelphia Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, China National Симфонічний оркестр, Нідерландська опера, Het Muziektheater і Metropolitan

Опера, а також організації, включаючи Единбурзький міжнародний фестиваль, Google, YouTube, World EXPO Shanghai та Міжнародний олімпійський комітет. Його Інтернет-симфонія, створена на замовлення Google і YouTube, має набрав понад 23 мільйони переглядів онлайн. Музика Тана записана на лейблах включаючи Sony Classical, Deutsche Grammophon, EMI, Opus Arte та Naxos.

Широка громадськість найбільше дізналася про музику Тана в 2001 році, коли він отримав премію Оскар за найкращу оригінальну музику до саундтреку до фільму «Кручуючись». Тигр, Прихований Дракон; він перший китайський композитор, який отримав цю нагороду.<sup>16</sup> Він також лауреат інших престижних нагород, включаючи премію Греммі, Гравемайер Премія, премія Баха, премія Шостаковича, а нещодавно італійська премія «Золотий лев» за Досягнення всього життя. Як світовий культурний лідер, його назвали ЮНЕСКО Глобальний посол доброї волі у 2013 році. Серед інших звань – «Посол культури в Світ» для Всесвітньої виставки EXPO в Шанхаї 2010 р., музичний керівник Пекінського 2008 р.

Олімпійські ігри, почесний голова Китайської консультативної ради Карнегі-Холлу, і художній керівник Фестивалю Water Crossing Fire, що відбувся в Центрі Барбікан.

## **Висновки до Розділу 1**

Тан Дун не отримав жодної музичної підготовки з дитинства, але винятковий талант дозволив йому з раннього дитинства стати музикантом-самоучкою. До вступу в Центральну консерваторію в Пекіні він взагалі не мав музичної освіти. Під час навчання на бакалавраті він почав свій музичний шлях у дуже особистому стилі, у якому поєдналися музичні риси, вкорінені в китайській традиційній культурі разом з західними прийомами композиції.

Винятковий талант Тана дозволив йому з раннього дитинства стати самоучкою; насправді, до вступу в Центральний він взагалі не отримав

музичної підготовки з дитинства Консерваторія в Пекіні. Він почав свій музичний шлях у дуже особистому стилі, вкорінені в китайській традиційній культурі з західними прийомами композиції під час його бакалаврату.

Тан Дун написав свій перший опус у жанрі фортепіанної сюїти, яку назвав «Вісім спогадів у акварелі», початкова назва була «Вісім ескізів з Хунаньським акцентом». Цей твір був написаний відразу після епохи Культурної революції, коли західна музика знову стала дозволена в Китаї. У цей час молодого композитора щойно прийняли навчатися музиці в школі. Цей особливий культурне тло надає музиці самобутнього бунтарського духу та потужності емоцій. Використання китайських музичних елементів є домінуючим у цьому творі, разом із майстерною західною композиційною технікою. Вісім п'єс, з відмінними властивостями створюють цьому твору характерну стилістичну різноманітність.

«Вісім спогадів в акварелі» тепер вважаються одним з найважливіших творів у сучасному китайському фортепіанному репертуарі. Цей твір набув популярності серед піаністів і музичних викладачів і з усього світу. Зокрема, п'єса «Блакитна черниця» був обраний екзаменаційною комісією для програми іспиту з фортепіано у Центральній музичній консерваторії Китаю, а п'єса «Зерна Staccato» обрано для програми іспиту з фортепіано у п'ятому класі Королівської музичної школи у Сполученому Королівстві.

## РОЗДІЛ 2

### ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ КОМПОЗИТОРА

#### 2.1. Періодизація фортепіанної творчості

На сьогоднішній день Тан Дун написав дванадцять творів для фортепіано. Серед них шість робіт для фортепіано соло, три сольних фортепіанних концерти та три концерти зі змішаними солістами, що включають фортепіано. Його композиційну творчість для фортепіано можна розділити на три періоди, які перераховані в хронологічному порядку:

*Перший період:*

Вісім спогадів в акварелі (фортепіано соло) (1978, ред. 2001)

Щоденник дитини (фортепіано соло) (1978)

*Другий період:*

Сліди (фортепіано соло) (1989, ред.1992)

C-A-G-E (фортепіано соло) (1993)

Концерт для піаніно і десяти інструментів (фортепіано з оркестром)  
(1995)

Краплі роси (соло на фортепіано) (2000)

*Третій період:*

Фортепіанний концерт «Вогонь» (фортепіано з оркестром) (2008)

Банкетний концерт (фортепіано з оркестром) (2010)

Трилогія бойових мистецтв (скрипка, віолончель, фортепіано, хор та оркестр) (2011)

Потрійне воскресіння (скрипка, віолончель, фортепіано та оркестр)  
(2013)

Прощай, моя наложниця (фортепіано, пекінська оперна співачка та оркестр) (2015)

Вогонь (соната для фортепіано) (соло для фортепіано) (2015)

Протягом першого періоду Тан написав лише два фортепіанних твори, обидві в 1978 році, коли навчався в Центральній консерваторії: вісім спогадів аквареллю та А Щоденник дитини. Обидва твори є сюїтами мініатюр для фортепіано соло, написаними традиційною мовою «Про», офіційний веб-сайт Tan Dun. західна мова, яка знаходиться під глибоким впливом китайської традиційної музики. Тан не мав написав будь-яку іншу фортепіанну музику, поки не поїхав до Сполучених Штатів. Після нього його письмо швидко змінилося в бік західного авангарду прибув до Сполучених Штатів у 1986 р. Особливо на нього вплинула музика с Джон Кейдж. Він написав чотири твори протягом цього другого періоду композиції: Traces, C-A-G-E, Dew-Fall-Drops для фортепіано соло та Concerto для Pizzicato Piano and Ten Інструменти для фортепіано соло з оркестром.

«Сліди» були написані в 1989 році і переглянуті в 1992 році. Цей твір містить лише три висоти: А, С і D, а також велика кількість відпочинку. Мовчання відіграє важливу роль у цьому творі, в якому глядачі можуть чітко почути «звуки навколишнього середовища та самі по собі, хіба це не звучить як Кейдж?» за словами самого Тана.

C-A-G-E був написаний в 1993 році і присвячений пам'яті Джона Кейджа. Це твір складається з використанням лише чотирьох тонів С, А, G та Е у всіх різних регістрах фортепіано. Вся п'єса грається всередині фортепіано, а не на клавішах увічнити музику, написану Кейджем для підготовленого фортепіано. Тан застосував аплікацію техніки від китайського традиційного щипкового інструмента піпа безпосередньо до фортепіано струн, досліджуючи майже всі можливі резонанси, які можна створити на фортепіано струни.

Тан написав акомпанемент для свого C-A-G-E в 1995 році; це аранжування став Концертом для піцикато для фортепіано та десяти інструментів, коли він отримав замовлення від Осіннього фестивалю в Парижі. Прем'єра відбулася в того ж року ансамбль Contrechamps з Маргарет Ленг Тан як солістка. The Концерт структурований у варіаційній формі: перша частина

зосереджується і розвивається тільки крок С; друга частина, А; третій, G; і четвертий, Е. Згодом усі чотири висоти змішуються та варіюються разом. Поступово ці ноти стають ритмічними живішим, і концерт досягає кульмінації у «буйному виразі уявного джаз.»

Написана в 2000 році, Dew-Fall-Drops була замовлена Карнегі-холлом

Книга тисячоліття фортепіано. Це останній твір, який він написав для фортепіано в другому періоді, ставлення до фортепіано так, ніби це традиційний китайський щипковий струнний інструмент zheng.

Тан повернувся до письма тональною гармонійною мовою у своїй третій композиції період, протягом якого він написав шість фортепіанних п'єс: «Вогонь» (фортепіанна соната) для соло фортепіано; Вогонь (Бенкетний концерт) для фортепіано соло з оркестром; Бойові мистецтва Трилогія, Потрійне воскресіння та Прощавай, моя наложниця, принаймні для фортепіано соло ще один соліст і оркестр.

Фортепіанний концерт «Вогонь» замовив Нью-Йоркська філармонія у 2008 році, і був написаний для піаніста Ланга Ланга. Це дуже ударний твір для обох партія фортепіано та оркестровий супровід. Кілька ударних інструментів, зокрема барабани Тайко, гонги, ксилофон, маримба та вібрафон упродовж композиції. Також відбулася прем'єра сонатної версії «Вогню». 2015 рік.

Після його успіху в здобутті премії Оскар за найкращу оригінальну музику за музику до фільму про бойові мистецтва запрошений написати ще кілька партитур про бойові мистецтва в Голлівуді, включно з Героєм і бенкет. Він переробив музику з саундтреку «Бенкету», завершивши «Бенкетний концерт» для сольного фортепіано з оркестром у 2011 р.

Тан поєднав музику зі своїх попередніх фільмів про бойові мистецтва: «Бенкетний концерт»; Концерт для віолончелі та камерного оркестру «Тигр Крадів» з фільму саундтрек до мультфільму «Кручучий тигр, прихований дракон»; і Герой Концерт для скрипки і оркестру, з саундтреку до фільму Герой. Ця комбінація стала бойовою Arts Trilogy. У 2013 році він додав нещодавно створений рух The Triple Воскресіння для скрипки соло,

віолончелі, фортепіано та оркестру, як четверта частина Марсіаля Трилогія мистецтв. Ця нова група стала циклом бойових мистецтв, набором концертів для солістів, оркестру та відео на честь циклу Вагнера.

У 2015 році на замовлення симфонічного оркестру Гуанчжоу Тан взяв участь у святкуванні 120-річчя від дня народження пекінського оперного майстра Мей Ланьфана подвійний солістський концерт «Прощай, моя наложниця»; цей твір написаний для фортепіано, Пекінська оперна співачка та оркестр. Оригінальна пекінська опера Прощавай, моя «Наложниця» була найвідомішою п'єсою Мей в пекінській опері. Він описує історію кохання між полководцем Сян Юй і прекрасною дружиною Ю. Тан грає на фортепіано соло частина для імітації ролі Сян Юя, тоді як пекінська оперна співачка зображує роль Консорт Ю.

## **2.2. Сюїта «Вісім спогадів в акварелі»**

Сюїта для фортепіано «Вісім спогадів в акварелі» спочатку називалася «Вісім ескізів у хунаньському акценті». Це був перший опус Тан Дуна, написаний у 1978 році для фортепіано соло, коли він покинув Хунань, щоб навчатися в Центральній музичній консерваторії в Пекіні. У той час Культурна революція щойно закінчилася, і Китай щойно відкрив свої двері для західної культури, включаючи класичну музику. Під час навчання в консерваторії Тан був занурений у вивчення західної класичної та сучасної музики, але також сумував за домом. Він описує сюїту як «щоденник туги», натхненний народними піснями його культури та спогадами свого дитинства, коли він сумував за народними піснями та насолоджувався спогадами свого дитинства.

У 1996 році хореографи Чіанг Цзін і Муна Цен поставили музику в постановку сучасного танцю. Піаніст Фу Цонг познайомився з цим твором через Чіанга та виконав чотири частини твору. Однак прем'єра всієї композиції відбулася дещо пізніше.

У 2001 році Тан познайомився з піаністом Ланг Лангом на приватній зустрічі. Там Ланг Ланг грав «Пливучі хмари», частину з фортепіанної сюїти, у відповідь на прохання від присутніх осіб. Тан був зворушений грою Ланга і «майже подумав, що він написав цей твір для Ланга, хоча Ланг ще не народився». Пізніше Ланг попросив прем'єрно виконати всю сюїту на своїх концертах. Відповідно до пропозицій Ланга, Тан зробив незначні зміни у творі, змінивши назви, порядок п'єс і загальну структуру. У 2003 році в Центрі виконавських мистецтв імені Кеннеді у Вашингтоні відбулася прем'єра оновленої версії під назвою «Вісім спогадів в акварелі».

«Вісім ескізів з хунаньським акцентом», перша версія «Вісім спогадів аквареллю», ніколи не була опублікована під оригінальною назвою. Цей твір вперше було опубліковано під назвою «Спогади» в 1987 році видавництвом «Дім народної музики» (Shanghai Music Publishing House) у Пекіні, Китай. У 1996 році її знову опублікувала нью-йоркська американська видавнича компанія класичної музики G. Schirmer, Inc. під назвою «Вісім спогадів в акварелі». Інформаційний вступ із довідковою інформацією про цю сюїту було включено у передмову до цієї версії. Цей твір також було включено до двох збірок фортепіанної музики, обидві опубліковані в Китаї, видавництвом «Дім народної музики» у 2001 році, а також Шанхайською консерваторією музичної преси у 2011 році. Остання версія цього твору була опублікована в Китаї як частина збірки «Століття».

#### *Загальна інформація та формальні структури*

Вісім спогадів в акварелі складається з восьми окремих мініатюр, перелічених нижче:

1. «Місяць пропав»
2. «Квасоля стакато»
3. «Пастуша пісня»
4. «Блакитна черниця»
5. «Червона пустеля»
6. «Давнє поховання»

7. «Пливучі хмари»

8. «Сліпий дощ»

У кількох редакціях порядок рухів був змінений. Наведений вище порядок з'являється як у виданні Ширмера (1996), так і в остаточному виданні, опублікованому Shanghai Music Publishing House (2015). У деяких із попередніх видань, опублікованих у Китаї, «Червона пустеля» і «Давнє поховання» з'являються у зворотному порядку.

Назва кожного твору або описує образ, або розповідає історію. «Місяць пропав» розповідає про тугу, тоді як «Квасоля стакато» є простодушним образом гри з дитинства. «Пісня пастуха» має велику свободу уяви, а «Блакитна черниця» є описовою, яка показує образ матері, що розповідає історії. «Червона пустеля» зображує тихий пейзаж із відчуттям невизначеності, тоді як «Давнє поховання» створює відчуття похмурості.

«Пливучі хмари» малює картину хмар, що перетинають небо, а «Сліпий дощ» завершує сюїту веселим танцем. «Квасоля стакато», «Пастуша пісня», «Блакитна черниця» і «Сліпий дощ» були засновані на традиційних народних піснях провінції Хунань, тоді як для інших чотирьох творів Тан створив мелодії сам.

Пентатоніка використовувалася протягом всієї історії китайської музики. Термін відноситься до гами з п'яти тонів, типовою для набору C–D–E–G–A, відносно до мажору у західній традиції. П'ять ступенів мають власні назви відповідно: гонг (C), шан (D), цзяо (E), зхі (G), юй (A). Кожен може діяти як тоніка, так і формуючий відповідні лади; тому існує п'ять китайських пентатонічних ладів: лад гун, лад шан, лад цзяо, лад чжі та лад юй. Пентатонічні гармонії та тональність використовуються у всій сюїті, що надає цій музиці характерного китайського звучання.

*«Місяць пропав»*

«Місяць пропав» – ліричний твір зі співочою мелодією в постійній тональності ладу юй та ладу шан. Він зроблений у двійковій формі зі вступом і кодою. Написаний без штрихів, вступ і кода є каденціями в темпі *rubato*.

Вступ і кода в режимі юй в мі-бемоль. Тональність змінюється на режим шан у ля-бемоль у розділі А та на режим юй у фа-дієз у розділі В, а потім повертається до режиму юй в мі-бемоль у коді. Безперервний верхній рядок із плаваючими шістьма нотами представлений над мелодіями протягом розділів А та В. Тема А складається здебільшого з низхідного руху, тоді як тема В починається з висхідних восьмих нот, за якими йде низхідний рух. Теми А' і В' є різноманітними версіями тем А і В відповідно.

Тан часто використовує мажорні та мінорні секунди, створюючи дисонанс у мелодичних лініях. Ці рядки з часом спускаються до нижнього регістру, створюючи символічне зображення місячного світла, що сяє на землю, коли воно розтікається по землі, як вода, що тече.

*«Квасоля стакато»*

Китайська назва «Квасоля стакато» [Розвага], не дуже зрозуміла іноземцям. Вона пов'язана зі словом «боби», що символізує китайцям дітей, а «стрибаюча квасоля» (стакато) явно символізує метафору для енергійних дітей. Тема цього руху походить від хунаньської народної пісні «Моя нова невістка», яка виникла ще в давні часи. Про народну мелодію йтиметься докладніше в п'ятому розділі.

«Квасоля стакато» – це жвавий твір у трійковій формі, головним чином у режимі юй в D. Ми знаходимо вступ із двох тактів і коду з чотирьох тактів. Ділянка А починається з тт. 3-24, де тт. 24-25 - перехід до ділянки В; ділянка В починається від тт. 26-43, а ділянка А' починається з тт. 44-61.

В тт. 1-24 і тт. 44-64 тональність – лад юй в D. У розділі А тема А з'являється в різних октавах зі зміненою динамікою, щоб створити контрастні настрої між тт. 3-12 і тт. 13-22. Ми бачимо модуляцію до ладу гонг у сі-бемоль у переході та ладу юй в соль у правій руці у тт. 26-34. У розділі В лад юй у соль і лад гонг у сі-бемоль з'являються відповідно в правій та лівій руці, створюючи відчуття двотональності. Тема А1 розвивається з розділу А, додаючи інтервали замість однотонної мелодії. Тема В розроблена з кількох останніх нот теми А і представлена лише один раз у всій частині, у розділі В.

Тема А2 також розроблена з теми А. Як і в розділі А, тема А2 розміщена в різних октавах із різноманітною динамікою для створення контрастних настроїв між тт. 44-52 і тт. 53-61.

*«Пастуша пісня»*

«Пастуша пісня» – твір лірико-наслідувальний. Він розкриває плавну співаючу мелодію з різними фактурами на фоні. Смоги виникають лише зрідка; вони зламані, а не суцільні, сприяючи відчуттю, що твір має бути зіграно вільно, з імпровізаційним рубато. Мелодії в цьому русі є запозичена з пісні про кохання з району Хенгдонг у східній частині провінції Хубей, яка має назву «На іншому пагорбі трава зеленіша».

«Пастуша пісня» написана в ладі юй на ля. Вона має строфічну форму, включає п'ять розділів із вступом і кодою. Вступ з'являється в перших двох тактах, за ним слідує розділ А у т. 3, секція В в т. 5, секція С в т. 6, секція D в т. 8, розділ Е в шостій долі т. 9, і кода в оптимістичному до т. 11.

Теми В, С, D і Е розвиваються та варіюються від теми А. У цій частині немає тактового розміру, і кожен такт має різну довжину. Таким чином, хоча розділи можуть містити лише один або два такти кожен, вони відрізняються за тривалістю. Усі мелодії з'являються у високому регістрі, переважно в правій руці, тоді як ліва рука представляє різні супровідні фактури. У розділі А ліва рука слідує за правою рукою. У розділі В, С і D ліва рука переважно подвоює праву руку в різних регістрах. У розділі Е мелодія переходить до голосу альт, а верхній голос забезпечує супровід у синкопованому ритмі. У коді тема F також походить від теми А, додаючи пентатонічні арпеджіо для прикраси в середині фрази.

*«Блакитна черниця»*

Англійська назва цього руху у версії Г. Ширмера — «Blue Nun», тоді як в китайській версії її назва наближена до значення «Час історій від мами». Саме така назва з'явилася в публікації видавництва «Дім народної музики» в Пекіні, і у видавництві шанхайської консерваторії музики в Шанхаї. Китайську назву було змінено на «Блакитна черниця», коли твір було

перевидано у 2015 році в збірці «Століття фортепіанного соло. Твори китайських композиторів».

«Блакитна черниця» — це ліричний та описовий твір у трикомпонентній формі в ладу юй в Е. Подібно до «Квасолі стакато» та «Пастушій пісні», мелодія «Блакитної черниці» також запозичена з народної пісні «Дівчина з села приїжджає в місто», з рідного міста Тана.<sup>35</sup> Розділ А з'являється в тт. 1-16. Ділянка В тягнеться від тт. 17-33. Такт 33 забезпечує перехід від розділу В назад до розділу А' і розділ А' продовжується від т. 34 до кінця.

Розділи А і А' зроблені в ладу юй в Е, а розділ В – в режимі юй в А. Тема В змінюється від теми А, перетворюючись на мелодію в розділі В. Права рука представляє тему А на початку частини з простим акомпанементом лівої руки. Канонічна фактура з'являється між лівою та правою рукою в тт. 9-16. Тан використовує поліфонічне письмо в розділі В. В тт. 17-24, права та ліва рука демонструють однакові ритмічні рухи. Ми також бачимо дві форми контрапунктичного матеріалу: спочатку входить права рука, за якою йде відповідь лівої руки; по-друге, права та ліва рука рухаються протилежно. Матеріал повторюється на октаву вище в тт. 25-32. Канонічна фактура знову з'являється між лівою та правою рукою в розділі А.

#### *«Червона пустеля»*

«Червона пустеля» – це повільний і тихий твір у округлій двійковій формі. Він був написаний у режимі юй на ля з деякими дисонансними інтервалами протягом частини. Ділянка А тягнеться від т. 1-12, далі ділянка В, від т. 13 до кінця. Тональність змінюється на лад гонг в Е з тт. 13-19 і назад до ладу юй в А в т. 20 до кінця.

Секція А знаходиться в режимі юй в А. Модуляція в лад gong в Е відбувається в секції В, забезпечуючи домінуючий зв'язок з головною клавішею. У т. 20, мелодія повертається до режим юй в А; однак ми бачимо неоднозначність тональності через гармонії в лівій руці. Теми А1 і А2 розвиваються з теми А в розділі А. Інтервальні секунди в середньому голосі тт. 7-11 і тт. 19-26 створюють дисонанс в межах сталої тональності. Фактура

поступово згущується до теми В із септакордами та кількома голосами в розділі В від тт. 13-19. Більш проста фактура з трьома голосами з'являється в темі А2 до кінця. Синкопований ритм продовжується протягом усього твору.

*«Давнє поховання»*

В «Давньому похованні» Тан зображує сцену жертвовного похорону, викликаючи глибокі сумні емоції. Твір має троїчну форму, з однотоковим вступом і неоднозначною тональністю. Тт. 2-8 включають розділ А; розділ В включає тт. 9-18, в яких тт. 17-18 - перехідний матеріал; а ділянка А' тягнеться від т. 19 до кінця.

Тема А з'являється як у розділі А, так і в розділі А1. Тема В розвивається з теми А і представлена в розділі В. Мелодії послідовно пентатонічні; однак Тан застосовує постійно мінливі гармонії, щоб створити відчуття невизначеності тональності. Остинато в мажорних секундах, що чергуються, проходить у всьому внутрішньому голосі «Давнього поховання», викликаючи відчуття похоронного маршу. Факури в розділах А і А' досить прості, з верхньою мелодичною лінією, середньою остигнатою лінією та басовою лінією. У розділі В тема В чергує високі та низькі голоси, створюючи набагато густішу текстуру, ніж ми бачимо в інших розділах.

*«Пливучі хмари»*

З плавними шістнадцятими нотами протягом цієї частини Тан передає образ хмар, що дрейфують у небі. Це твір кантабіле у двійковій формі зі вступом і кодою. Тональність досить неоднозначна протягом усієї частини. Перший такт містить вступ, після чого розділ А продовжується від тт. 2-13. Розділ В включає тт. 14-24 і кода веде нас від т. 25 до кінця твору.

У «Пливучих хмарах» ми знаходимо три різні теми (А, В і С). Подібно до того, що ми бачимо в «Давньому похованні», тональний центр постійно змінюється в цьому русі, використовуючи досить розмиті лади та випадкові багатотональні моменти. У цьому русі фактура досить постійна. Стрімкі лінії з біжучими шістнадцятими нотами представлені протягом усього руху. Над цим плавним матеріалом з'являються мелодичні лінії, можливо, натякаючи на

те, що місячне світло «пливе» на хмарах. Іноді Тан також використовує низький акомпанемент.

*«Сліпий дощ»*

Англійська назва «Sunrain» має інше значення від китайської назви, що перекладається як «щастя». Назва «Сліпий дощ» є метафорою свята благословення, коли люди бризкають водою один на одного як акт благословення. Мелодію запозичено з народної пісні «Пастуша пісня» з рідного міста Тана Хунань.

«Сліпий дощ» – весела танцювальна п'єса у трикомпонентній формі, головним чином у ладу чжі в G, зі вступом і кодою. Перші шість тактів містять вступ, після чого розділ A продовжується у тт. 7-29, а тт. 25-29 служать перехідним матеріалом. Розділ B включає тт. 30-47, в межах якого тт. 42-47 передбачають перехід назад до секції A' в т. 48. Кода починається на т. 56 і веде нас до кінця сюїти.

Тема A з'являється в розділах A і A1. Інтервали паралельних кварт є важливою особливістю цього руху. У темі A є дві паралельні мелодичні лінії, які відрізняються квартою одна від одної. Тема B зустрічається в розділі B і розвивається з теми A. Перші дві ноти теми A змінюються в темі B. Тональність в основному залишається в ладу G жи, за винятком розділу B, де тональність стає неоднозначною з присмаком бітональності через паралельно-квартові інтервали в правій руці. У цій частині переважає гомофонна фактура з канонічним письмом у тт. 30-37.

Тональний огляд восьми рухів у «Вісьмох спогадах в акварелі» розкриває лади юй у перших п'яти частинах, переходячи до неоднозначної тональності у шостій та сьомій п'єсі, і закінчуючи ладом чжі у восьмій. Наступна схема показує специфіку:

«Місяць пропав» Еь юй

«Квасоля стакато» D юй

«Пастуша пісня» A юй

«Блакитна черниця» E юй

«Червона пустеля» А юй

«Давнє поховання» неоднозначне

«Пливучі хмари» неоднозначне

«Сліпий дощ» G чжи

### **2.3. Відзеркалення китайських національних традицій в циклі «Вісім спогадів в акварелі»**

Назва «Місяць пропав» має на увазі традиційну китайську культуру. У Китаї місяць представляє особливу метафору, пов'язану зі смутком, миром або тугою. Свято середини осені – одне з найважливіших китайських традиційних свят. У цей день з'являється повний місяць, що завжди означає возз'єднання сім'ї. Члени родини збираються разом, щоб відсвяткувати традиційний бенкет, а потім сидять разом, щоб порадіти місяцю. Своє перше свято середини осені Тан провів у Пекіні під час навчання в Центральній консерваторії музики в 1978 році. Імовірно, саме тоді він написав «Зниклий безвісти» (Місяць), щоб відзначити свято і висловити свою тугу за рідним містом і своєю родиною.

Життя Тана та життя мільйонів китайців змінилися через Культурну революцію з 1966 по 1976 рік. Це був всеосяжний соціальний і політичний рух, у якому домінував комуністичний уряд Китаю. Спроба голови Мао Цзедуна відновити Китай передбачав суворий план соціальних перетворень. Протягом цих десяти років люди зазнали багатьох труднощів – і всі форми мистецтва, пов'язані із західною культурою були заборонені урядом. Західні музичні інструменти були або знищені, або опечатані, а музичні заклади закриті. Музичну діяльність було припинено, і уряд дозволив виконувати лише кілька типів музики, наприклад модальну оперу (змінена пекінська опера) і деякі балети, які містили сильний політичний зміст, призначений для вихваляння голови Мао, Комуністичної партії та китайського уряду. Нові музичні композиції були заборонені, якщо вони не служили політичним цілям.

Протягом цих десяти років, згідно з обмеженнями урядової політики, більшість фортепіанних творів були транскрипціями або аранжуваннями з традиційної китайської музики. Згідно з урядовою політикою, Тан був підлітком відправлений до комуни Хуанцзінь, у місто Чаншао, до сільської місцевості провінції Гуман, щоб працювати в полях з фермерами. У той же час він отримав більше можливостей почути автентичну народну музику, особливо хунаньські народні мелодії з сільської місцевості. Ці народні мелодії стануть чудовим джерелом для його композиторської кар'єри.

Щойно завершилася Культурна революція були написані «Вісім спогадів аквареллю». Така бурхлива зміна політичного середовища врятувала ціле покоління китайських композиторів, у тому числі Чень І, Чжоу Луна та Тан Дуна. Раптово з'явилося багато нових композиторських творів. Китай відкрив свої двері світу і Західна музика була знову дозволена. Тан вступив до Центральної музичної консерваторії після того, як вона знову відкрилася, і занурився у вивчення західної класичної та сучасної музики. Його кар'єра тільки починалася.

Тан народився і виріс у провінції Хунань Китайської Народної Республіки, де зародилася культура Сян-Чу. Культура Сян-Чу є однією з унікальних регіональних культур Китаю, що виникла на величезних і родючих землях провінції Хунань. «Сян» є аббревіатурою Хунань. «Чу» представляє державу Чу в Стародавньому Китаї, розташовану в області Хунань в наші дні, яка може бути простежена до 1115-223 рр. до н.е. На той час Стародавній Китай складався з кількох держав, серед яких держава Чу була однією з найбільших, мала велику кількість населення, давню історію та багаті культурні ресурси. Правитель держави Чу надавав великого значення розвитку музики і створив музичний офіс для управління музичними справами. Музика Чу була добре розвинена і стала невід'ємною частиною культури Чу. Музика збагачувала багато заходів, особливо святкування та ритуали. Найвидатнішою особливістю музики Чу є триєдність вокальної музики, танцю та інструментальної музики. Ця форма також була запозичена Таном у його

композиціях, таких як «Дев'ять пісень», написаних для виконання з танцями, музикою та драмою. Вокальна музика може бути краще втілена в характеристиках музики Чу. Це займало велику частку в музиці Чу. Його стиль був наповнений релігією та чаклунством.

Культура Чу романтична, химерна і сповнена привидів. За своєю природою коренем культури Чу є віра у все. Тан сказав: «Найважливіше, що мене дуже зворушило в культурі Чу, це те, що є деякі речі, які можна сприйняти і які також можуть говорити з природою».43 У його музиці все має життя. Вода може розмовляти з птахами; камінь може розмовляти з вітром; усі речі могли спілкуватися між собою. Ця концепція добре інтегрована в його композиції, включаючи «Концерт на воді» для водних ударних інструментів і оркестру, «Паперовий концерт» для паперових ударних інструментів і оркестру та «Земля» для керамічних інструментів і оркестру. Тан описував культуру Сян-Чу в інтерв'ю, сказавши, що «Культура Сян-Чу є моїм корінням, і моє розуміння походить від найпримітивнішої культури. Я ніколи не відмовлюся від самобутньої культури. Це сучасний процес, який я часто вчуся творити через збереження старого» [47, с.55].

«Спогад про дитинство, про людей, про воду дуже глибоко в моїй пам'яті, він незмивний. Це в моїй крові» [26, с.11], – згадував композитор.. Тан народився і виріс у сільській місцевості Хунань, де ще збереглися тисячолітні шаманські традиції.46 Коли він був молодим, він жив неподалік від кладовища, де щодня відбувалися похорони. Похоронний ритуал був організований шаманом і супроводжувався похоронною музикою. З дня на день Тан відчував вплив і інтерес до цієї шаманської культури, що спонукало його думати про те, щоб стати шаманом у майбутньому. Коли він грає або диригує музикою, він є шаманом, де театр є вівтарем, а виконання музики є релігійним ритуалом.

Тан сказав під час інтерв'ю: «Незалежно від того, як я організую мову, як розроблю структуру відповідно до теми, є одна річ, від якої я, можливо,

ніколи не зможу позбутися в своїй свідомості, це культура Ву-Нуо, глибоко вкорінена у м'єму розуму» [47, с.15].

Ву-Нуо – стародавня примітивна культура, яка зараз відіграє важливу роль китайської традиції. В основному вона поширена у південно-західному регіоні Китаю, який включає провінцію Хунань. Драма Нуо – китайська оперна драма, яка сформувалася на основі жертвовного похоронного ритуалу і зазвичай супроводжувалася співом і танцями. Тан використовує дух культури Ву-Нуо та емоції драми Нуо в «Стародавньому похованні». За допомогою постійної зміни гармоній і невизначеної тональності він зображує таємничу сцену похорону жертви. Рівний ритмічний пульс і остинато в мажорних секундах, що чергуються, проходять у всьому внутрішньому голосі, викликаючи відчуття похоронного маршу та передаючи відчуття урочистості.

Тан неодноразово зазначав, що культура Сян-Чу знаходиться в найглибшій частині його серця і що вона є основою для його композиторського життя. Він написав не лише «Вісім спогадів аквареллю», а й багато інших композицій під впливом культури Сян-Чу, таких як: мультимедійна постановка «Карта. Концерт для віолончелі, відео та оркестру», струнний квартет «Фен-Я-Сонг», музичний обряд і вистава «Дев'ять пісень», а також камерну музику «Концерт для шести».

## **Висновки до Розділу 2**

Тан Дун у своєму творі «Вісім спогадів в акварелі» винайшов власний стиль написання, у якому поєднав західну композиторську техніку з китайськими музичними елементами. Це усвідомлення може дати нам краще розуміння музичної мови Тана Дуна, прояв якої також виявлений в інших його композиційних жанрах. Завдяки вивченню цього прекрасного музичного твору, ми глибше зрозуміли вплив китайської культури на музичне мислення композитора. Оцінка взаємного впливу обох культур може допомогти піаністам прийняти рішення щодо інтерпретації виконання, як, власне,

«Восьми спогадів в акварелі», так і інших творів в подібному стилі, чи то Тана, чи будь-якого іншого композитора.

Музична мова Тана, розроблена у «Вісьмох спогадах в акварелі», особливо його використання китайських музичних і культурних елементів, продовжує бути частиною його особистого композиторського стилю в його пізніших роботах. Культура Сян-Чу та культура Ву-Нуо, які тепер оповиті таємницею для сучасних спостерігачів, глибоко вкорінені в інших музичних композиціях Тана, таких як «Дев'ять пісень», присвячених пам'яті великого китайського поета Цюй Юаня, який жив у державі Чу під час періоду «Воюючої держави» у стародавньому Китаї, з 340 по 278 рік до н.е. Твір нерозповідний, заснований на стародавніх однойменних поемах Цюй Юаня. «Дев'ять пісень» було створено в 1989 році для виконання з танцями, музикою та драмою. Цей твір є репрезентативним прикладом музики Тана, яка наповнена красою природи та таємницями шаманських ритуалів, на які глибоко вплинули культури Сян-Чу та Ву-Нуо.

У «Вісьмох спогадах в акварелі» Тан передає особливу китайську звукову палітру, імітуючи традиційні інструменти, такі як чжен, китайський гонг і барабани, шен і бянчжун. Він також застосовує подібні прийоми у своїх пізніших композиціях, досліджуючи нові способи внести смак китайських традиційних інструментів у свою музику. Хорошим прикладом є C-A-G-E, написана в 1993 році і присвячена пам'яті Джона Кейджа. У C-A-G-E Тан застосовує пальцьові прийоми з традиційного китайського щипкового інструменту піпа безпосередньо до струн фортепіано. Подібним же чином у «Вісьмох спогадах в акварелі» він викликає характерний звук чжен у «Зниклому місяці», «Червоній пустелі» та «Пісні пастуха».

У «Staccato Beans» і «Herdboy's Song» Тан використовує хроматичні ноти, щоб замінити «нейтральні тони» (чвертьтони), які є особливою характеристикою танцю Хуагу в провінції Хунань. Запозичення з китайського традиційного танцю чи опери також зустрічаються в його пізніших композиціях; наприклад, опера «Марко Поло» містить елементи стилю

пекінської опери. Історична історія Марко Поло описує подорож із Заходу на Схід. Завдяки своїй обробці цього матеріалу Тан досягає культурного змішування через форму опери двадцять першого століття, яка включає в себе кілька мов, культур, періодів часу, східних і західних оперних традицій і різноманітних музичних стилів для створення справжнього міжнародного жанру.

«Вісім спогадів в акварелі» — це опус номер один Тана. Він створив цей твір, коли йому було лише 19 років, під час навчання в Центральній консерваторії Пекіна. Цей твір є репрезентативним для його раннього періоду композиції, що вже вказує на його винятковий талант. Він будує свій особистий стиль із глибоких китайських традиційних коренів із додаванням майстерних західних технік композиції. Вплив китайської культури та китайської музики продовжується в його пізніх творах.

У подальших фортепіанних п'єсах Тана ми спостерігаємо зміни в його композиційному стилі, який починається з традиційної західної мови, на яку сильно вплинула традиційна китайська музика. Він також писав західну авангардну музику та згодом повернувся до тональної гармонічної мови.

Композиційний стиль і репертуар Тана постійно розширюються, а його музика відкриває все більше і більше різноманітності в багатьох жанрах. Це ті паростки, які виростили з глибоких культурних коренів, які він вперше дослідив у «Вісьмох спогадах в акварелі».

### РОЗДІЛ 3

## ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕП'ЯНОЇ МУЗИКИ ТАН ДУНА

Одним з найважливіших виконавських аспектів музики Тан Дуна є віддзеркалення у виконавських прийомах та звукоутворенні китайських національних елементів. Розглянемо цей процес на прикладі циклу «Вісім спогадів в акварелі».

#### *Використання китайських пентатонічних гам*

Форми пентатонічної гами використовувалися та розвивалися протягом всієї історії китайської музики. Китайська пентатоніка відноситься до гам з п'яти тонів, типовою для набору C–D–E–G–A, порівняно з C-dur у західній традиції. П'ять ступенів мають власні назви відповідно: гонг (C), шан (D), цзяо (E), чжи (G), і юй (A). Інтервали між висотами незмінні: це головні секунди, велика секунда, мала терція і велика секунда відповідно.

Кожна з п'яти нот може виступати в якості домашнього тону (еквівалент тонічної ноти західної гами) і формувати відповідні лади. Таким чином, існує п'ять китайських пентатонічних ладів: лад гун, лад шан, лад цзяо, лад чжі та лад юй.

У «Вісім спогадів в акварелі» використовуються пентатонічні гармонії та тональність, що надає цьому твору характерної «китайської» якості.

Пентатоніка походить від послідовних інтервалів ідеальної квінти, наприклад, C-G-D-A-E; ці тони можна переставити як C-D-E-G-A. Інтервал великої терції від гонг до цзяо (до мі) є головною підказкою для підтвердження того, яка нота є гонг, визначаючи тональність і лад у відповідному уривку.

Наприклад, в тт. 1-12 «Квасолі стаккато», основні ноти D-F-G-A-C. У цих нотах від F до A утворюється інтервал великої терції з основною нотою D, тому ми знаємо, що це в ладі юй в D.

У «Вісьмох спогадах в акварелі» Тан також застосував багатотональні концепції, наприклад, у «Пливучих хмарах» (див. Малюнок 5). По-перше, в тт.

5-6, ноти у найвищому голосі: до, мі-бемоль, фа, соль, сі-бемоль, причому мі-бемоль є основною нотою. У цій ситуації мі-бемоль до соль утворюють велику терцію; таким чином, цей матеріал знаходиться в ладі гонг у мі-бемоль, особливо тому, що мі-бемоль наголошується на низхідних долях тт. 6-7. По-друге, від т. 4 до перших двох ударів т. 5, середній голос відображає чотири ноти: до, мі-бемоль, фа і ля-бемоль. У цих нотах інтервал від *ля-бемоль* до *до* утворює велику терцію; наголос на С підтверджує, що цей матеріал знаходиться в ладі цзяо на С. Подібним чином середній голос з двох останніх ударів т. 5 до т. 6 знаходиться в режимі чжі в сі-бемоль. В цілому в тт. 4-6 ми бачимо кілька ладів, серед яких лад гонг в мі-бемоль, лад цзяо в до і лад чжі в сі-бекар.

«Нейтральний тон» – це явище в китайській традиції, за якого деякі ноти злегка підвищуються, щоб утворити чвертьтони в межах китайської пентатонічної гами. Термін був введений китайським музикознавцем Мей Лі51, який визначив нейтральний тон як «спеціальний інтервал, званий нейтральним тоном у традиційній народній музиці Китаю, який знаходиться між великим інтервалом і мінорним інтервалом. Наприклад, терція нейтрального тону – це інтервал між великою терцією та малою терцією».

Нейтральний тон є особливою рисою і частиною характеру танцю Хуагу, у провінції Хунань. У танці Хуагу ноти шан і ноти чжі пентатонічної гами зазвичай підвищуються на чвертьтони, стаючи C-D+-E-G+-A .54

Оскільки чвертьтони не можна грати на піаніно, яке є хроматичним рівнотемперованим інструментом, Тан замінив нейтральну ноту чверті інтервалу хроматичною нотою. Наприклад, в тт. 35-41 «Квасолі стаккато», акорд правої руки містить Bb-D-F#-G. У цьому розділі права рука знаходиться в ладі гонг у сі-бемоль; отже, «правильна» пентатоніка має бути Bb-C-D-F-G. Фа-дієз неможливо пояснити цією пентатонічною гармонією; однак було б розумно зробити висновок, що фа, як четверта нота в ладі гонгу сі-бемоль, насправді має бути нейтральною нотою, яка тут мається на увазі під хроматичною нотою фа-дієз, як показано нижче.

Інші приклади можна знайти в «Пастушій пісні». Вона написана у ладі юй в ля. Впродовж цієї частини, є лише два винятка, дисонанси соль-дієз і ре-дієз. Вони представляють нейтральні ноти режиму юй в ля, якщо розглядати їх як хроматичні заміни соль-чверті та ре-чверті.

### *Використання народних мелодій*

Тан сказав в інтерв'ю: «Багато моїх композицій було засновано на народній музиці Хунань та автентичній мові Хунань».55 У восьми спогадах в акварелі є чотири частини, які прямо цитують народні пісні. Це «Квасоля стаккато», «Пастуша пісня», «Блакитна черниця» і «Сліпий дощ» відповідно.

### *«Квасоля стаккато»*

Тан запозичив мелодію «Моя нова невістка» (див. Малюнок 11)56 як головну тему «Квасолі стаккато».

«Моя нова невістка» – народна пісня з Хунані, яка походить із Цзяхе, що знаходиться під адміністрацією Ченьчжоу, у провінції Хунань. Цей твір складається з шести строф і випромінює радісну атмосферу. У віршах оспівується нова невістка за красою, працьовитістю і ощадливістю у веденні господарства. І «Моя нова невістка», і «Квасоля стаккато» має метр 2/4, і написані в тому самому пентатонічному ладі юй в D. Обидві жваві п'єси мають відносно швидкий темп. Тан прямо цитує мелодію з «Моєї нової невістки» у «Квасолі стаккато», як показано нижче.

У «Квасоля стаккато» Тан застосовує часті звороти, щоб прикрасити тему, що зображує жвавих дітей. Наприклад, він робить акцент на стаккато в т. 5, т. 8 і т. 11, що робить ці ноти більш енергійними.

### *«Пісня пастуха»*

У «Пісні пастуха» Тан запозичує деякі ідеї з пісні «На іншому пагорбі трава зеленіша», пісні про кохання з Хендонгу.

### *«На іншому пагорбі трава зеленіша»*

«Пісня пастуха» та «На іншому пагорбі трава зеленіша» подібні за структурою. Обидві п'єси складаються з п'яти строф, тоді як «Пастуша пісня» містить вступ і коду; вони обидва граються вільно з рубато. Структура має

китайський стиль Шан Ге, що означає «гірська пісня», жанр китайської традиційної народної музики, яку співають у селах. Цей жанр виник щонайменше 2000 років тому і був відомий у районі Хунань. Зазвичай вона складається з п'яти строф як один розділ, з текстами про кохання. Хоча Тан не процитував усю мелодію «На іншому пагорбі трава зеленіша» безпосередньо в «Пісні пастуха», вони схожі за своїми мелодичними рухами

*«Блакитна черниця»*

Мелодія основної теми в «Блакитній черниці» була запозичена з пісні «Дівчина з села приїжджає в місто», популярної народної пісні з Шаодуна у провінції Хунань.

«Дівчина з села приїжджає в місто» була відома в 1970-х роках в районі Хунань і широко поширювалася усно. У ній розповідається про чоловіка з міста, який спокусив сільську дівчину вийти за нього заміж, а пісня описує характер чистої, простої та впевненої сільської дівчини. Цей твір спочатку був дуетом, співаним діалектом Хунань. Тан не цитує всю мелодію «Дівчина з села приїжджає в місто» в «Блакитній черниці», але ці дві п'єси демонструють схожість у гармонічній послідовності, мелодичному контурі та ритмічних жестах. Порівняно з «Дівчиною...» Тан запозичує основні гармонічні та мелодичні контури, але у «Блакитній черниці» спрощує ритм.

*«Сліпий дощ»*

Мелодія «Сліпий дощ» заснована на дитячій пісеньці «Пастуша пісня», з рідного міста Тана в Хунані. Це пісенька, коли діти катаються на бамбуковому коні. У ній зображено радісну та хвилюючу святкову сцену. У «Сліпому дощі» Тан передає церемоніальне враження також імітуючи китайський гонг на початку.

Основна тема має бітональність завдяки паралельно-квартовому ходу правої руки. Альтовий голос має в основному ту саму мелодію, що й «Пастуша пісня».

*Імітація китайських інструментів*

*Імітація чжен*

Чжен – традиційний щипковий інструмент із рухомими перемичками. Його вважають одним із основних китайських інструментів на основі цитри, історія якої налічує понад 2500 років. Сучасний чжен зазвичай має 21 струну з великою резонансною порожниною, зробленою з дерева. Існує кілька методів гри на чжен, щоб отримати різноманітні звуки; прийоми включають рухи, постукування, струшування, потягування, бринькання, піднімання, погладжування, ковзання, ворущіння або перетинання струн. Грають обома руками, зазвичай ноти щипає права рука, а ліва іноді змінює висоту, постукуючи по струні, або створює вібрато, струшуючи струну.<sup>62</sup> Тан наслідує чжен у «Вісьмох спогадах в акварелі», імітуючи його звук, передаючи особливу китайську атмосферу.

*Імітація гри чжен правою рукою*

На початку «Місяць пропав» чотири низхідні граційні ноти (Gb-Eb-Db-Bb) у лівій руці імітують щипковий звук правої руки, яка грає на чжен. Інший приклад можна знайти в т. 1 «Червоної пустелі». Граційні ноти (A-G-E) імітують щипковий звук правої руки, яка грає на чжен.

*Імітація гри чжен лівою рукою*

Натискаючи на струну чжен, ліва рука може збільшити натяг і підвищити висоту, «згинаючи» висоту вгору на малу секунду. З кінця вступу до т. 4 Missing Moon, ліва рука піаніста імітує цей ефект додавши перед мелодичними нотами нижчу мінорну секунду.

*«Місяць пропав»*

Інший приклад з'являється в правій руці в т. 2 «Пастушій пісні». Витончені ноти рухаються на півступені вгору, щоб імітувати ефект вигину Чжен.

*Імітація глісандо гри на чжен*

Глісандо на чжен виробляється швидким ковзанням по струнах. У т. 14 яскравим прикладом є «Місяць відсутній», витончені ноти, що наближаються до найнижчої ноти.

*«Місяць відсутній»*

Інший приклад з'являється в т. 11 «Пастушої пісні», де візерунки глісандо з восьми нот повторюються та прискорюються.

#### *Імітація китайського гонгу та барабанів*

Китайський гонг і барабани є найбільш часто використовуваними інструментами в китайській народній музиці, особливо на півдні та серед китайських меншин. Вони завжди використовуються як ансамбль принаймні двох осіб і граються на важливих подіях, таких як свята, банкетні, весілля та похорони. Вдаряючи по різних місцях барабанів і гонгу, гравці можуть змінювати тембр і висоту отриманого звуку.

У вступі до «Сліпого дощу» права та ліва рука імітують звуки гонгу та барабана відповідно. Мажорний секундний інтервал представлений у правій руці протягом цього розділу, імітуючи природний кластерний звук китайського гонгу.

#### *«Сліпий дощ»*

Інтервали представлені в лівій руці в тт. 1-2, імітують дзвінки звуки барабанів. В тт. 3-6, рухома басова лінія в лівій руці імітує різні висоти та звуки, які барабанщики створюють, ударяючи по різних місцях на барабанах. Поєднана звучність правої та лівої рук, що утворюється, викликає сцену веселого свята.

#### *Імітація шен*

Шен — це інструмент, що видувається ротом, і також це власне назва органу рота на мові китайців Хань. Це один із найдавніших китайських інструментів, згаданий ще в чотирнадцятому столітті до нашої ери. Інструмент складається з дерев'яної або металеві духової скрині у формі чаші (або гарбуза в давнину), з трубою, що висувається з одного боку. Шенги бувають різних типів і розмірів, починаючи з 13 язичків (традиційний шен), 32 язичків (сучасний хроматичний шен з клавішами) і закінчуючи 53 язичками (клавіатурний шен). Його використовували на важливих китайських подіях, таких як весілля, похорони та жертвопринесення. Шен також можна використовувати для супроводу співу та танцю.

В тт. 31-37 «Сліпий дощ» кожна рука канонічно представляє паралельні кварта, передаючи сцену двох гравців шен, які ганяються один за одним.

#### *Імітація бяньчжун*

Бяньчжун — давній китайський ударний інструмент, що складається з набору дзвіночків, виготовлених із бронзи. Найдавніші знайдені артефакти бяньчжун датовані між 6000 і 5000 роками до н. У давнину це був важливий інструмент для масштабних зовнішніх ритуалів.

У «Давньому похованні» середній голос, що складається з шаблону D-C-D-C, імітує гру бяньчжун.

#### *Туо Цян*

Туо Цян – мелізматичний стиль співу в китайських традиційних народних піснях. Склад, як правило, односкладове слово, співається кількома різними нотами поспіль. Стиль виконання туо цян різниться в різних сферах і жанрах. У народних піснях Хунань є звичайною практикою, коли останню ноту фрази підтягують до високої ноти. Приклад можна знайти в т. 5 з «Пастушої пісні». Остання граційна нота G є імітацією підтягнутого туо цян після останньої ноти E фрази.

### **Висновки до Розділу 3**

Важливе місце у фортепіанних творах Тан Дуна відіграють національні елементи. Це різноманітні форми народного музикування, китайської сольної інструментальної, ансамблевої та танцювальної музики. Виконавець повинен відчувати їх та відтворити за допомогою сучасних виконавських прийомів. У п'єсах композитора можна відчувати найдавніші види мистецтва Китаю, що найтісніше пов'язані з музикою. Поряд з повільними, плавними танцями, часом носять характер пантоміми, є китайські швидкі темпераментні танці, що імітують танець-ходу, танець масок, що зображають драконів та інші страшні чудовиська, танець на ходулях і т.п. танець в умовах сільського побуту зазвичай обмежується кількома струнними, найпростішими духовими та

ударними інструментами. Часто танці супроводжуються співом, а також зображення різних побутових сцен та явищ природи. Китайська інструментальна музика традиційно гетерофонна, якщо вона виконується більш ніж на одному інструменті, або інструментом і голосом. Хоча китайська музика не використовує чотириголосні гармонійні співзвуччя західної музики, гармонія іноді має місце.

У музиці Тан Дуна ми находимо віддзеркалення найдавніших китайських народних інструментів, таких як губний орган шен, створений у Китаї в період раннього Жоу, про який є згадка у “Шіцзіні”. Він складається з чашеподібного корпусу-резервуару, виготовленого з гарбуза, а пізніше з дерева або металу, який має від 13 до 27 бамбукових трубок різних довжин з бронзовими язичками, що проскакують, бічними отворами і прорізами для підстроювання; збоку є мундштук. Звучання цього інструменту забезпечується вібраціями язичків. Вчені вважають, що принцип вібруючого язичка для отримання звуку прийшов на Захід з Китаю. Стрій цього інструменту заснований на системі налаштування люй-люй, яка аналогічна європейській діатоніці, але розкиданою по чистих квінтах знизу вгору.

Таким чином, губний орган шен – предок усіх європейських язичкових музичних інструментів – гармоніки, фісгармонії, концертино, акордеону та ін.

Ще одним стародавнім інструментом є цитра цинь. За однією з легенд її винайшов Фусі, а вдосконалив Хуан-ді. Цей музичний інструмент у Європі іноді розглядають як вид лютні, що не зовсім точно, оскільки цитра не має грифа. Її дерев'яний корпус складається з верхньої та нижньої дек, що трохи звужуються до одного кінця (до лівого щодо виконавця). У нижній деці є два резонансні отвори та колки для натягування струн. Спочатку цитра цинь мала п'ять струн, а пізніше, у період Чжоу, стала семиструнною.

Цитра чжен являє собою спрощений варіант 26-струнної цитри се, яка більше не використовується. Цитра чжен, особливо популярна на півдні Китаю, має два або більше тони, що синхронно звучать, якщо музикант перебирає дві або більше струн одночасно. Притаманна китайському народу

ясність і ніжність почуттів перешкоджали перевантаженості музичної фактури інструментальної народної музики. Ще однією характерною особливістю китайських народних інструментів є використання специфічних для східної музики нюансів - нетривалих відхилень від єдиного тону при відтворенні тембру. Основна увага приділяється відтворенню та контролю окремих тонів; кожен тон розцінюється як об'єкт. Найкраще підтвердження цього можна почути в музиці цитри цинь.

Народна інструментальна музика Китаю також відрізняється великою жанровою різноманітністю. Ця категорія охоплює сольну інструментальну музику, обрядові інструментальні мелодії, всілякі танцювальні п'єси, які найчастіше виконуються невеликими інструментальними ансамблями. До улюблених народних музичних інструментів, що користуються найбільшим поширенням по всій країні, відносяться двострунна скрипка хуцинь, бамбукова флейта ди, багатоствольний шен, китайська гітара пиба і всілякі ударні інструменти - барабани, гонги, дзвіночки, дерев'яні тріскачки та ін. провінціях варіюється і значно розширюється. Так, у західних областях Китаю в народі широко поширені сопілки та різновид флейти пана пай-сяо. У Південному Китаї народні музиканти грають на різноманітних струнних інструментах, у тому числі на чотириструнних тан-була, а також на ударних та духових інструментах.

## ВИСНОВКИ

З початку ХХ ст. розвиток західного музичного мистецтва зазнав драматичних змін, якого не було в жодному попередньому історичному періоді. Однією з найцікавіших властивостей музики стає багате розмаїття стилів, більшість з яких були створені або натхненні різними культурами. На початку ХХ століття східна естетика і філософія суттєво вплинули на західних композиторів, зокрема, Джона Кейджа, Клода Дебюссі, Луї Гаррісона та Моріса Равеля. Вплив на їхні роботи був різний.

Дещо пізніше, з другої половини ХХ ст. століття нову впливову силу сформували азійські композитори, особливо вихідці з країн Східної Азії, які, у свою чергу, мали неймовірний вплив на західну класичну музику. Такі композитори, як Чоу Венчанг, Тору Такеміцу та Ісан Юн створили свої власні характерні особисті стилі, які ґрунтуються на одночасному застосуванні обох традицій – як Західних, так і зумовлені власним культурним походженням.

Останнім часом китайські композитори та їхня музика отримують у західних країнах широке визнання та популярність. Західні музиканти та слухачі сьогодні виявляють дуже глибоку поінформованість про музику таких китайських композиторів, як Чен І, Тан Дун, та Брайт Шенг, яких знають як провідних композиторів сучасності. В останні роки швидко завойовують популярність і молодші китайські композитори, такі як Хуан Руо, Лян Лей та Гао Пін. Музика, створена ними, глибоко впливає на публіку та викликає величезний інтерес у професійних музикантів. Їхні твори часто виконуються знаменитими оркестрами та всесвітньо відомими солістами у найпрестижніших концертних залах, як Європи та Азії, так і Америки. Провідні звукозаписні компанії випускають диски із музикою цих авторів.

Закономірно, що композиторам щодо більш старшого покоління (таким, як Чен І та Брайт Шенг) присвячено значну кількість серйозних наукових праць, як китайських, так і західних вчених. Композиторам молодшого покоління поки що приділяється менше уваги, та й то лише в академічних

дослідженнях, проте ця сфера наукової діяльності активно розвивається.

Китай довгий час був ізольований від зовнішнього світу, і лише після закінчення Культурної Революції, 1976 року, у його громадян з'явилася можливість виїжджати до західних країн. Напочатку 1980-х, після десятиліть обмежень, які забороняли людям залишати країну, уряд нарешті надав китайцям можливість вчитися та працювати за кордоном. З того часу до Сполучених Штатів та Європи виїхала вчитися та працювати велика група китайських музикантів. Сьогодні вони визнані як виконавці та композитори світового рівня. Завдяки їхній самовідданій роботі нова китайська музика здобула загальне визнання у всьому світі та отримала право виконуватися на світових сценах.

Композитори, які виїхали з Китаю напочатку 1980-х, витратили чималу кількість часу та сил на навчання, пошуки та дослідження. Результатом цієї праці стало створення власного композиторського стилю, у якому легко змішалися традиційні китайські культурні елементи, включаючи народну музику, традиційні інструменти, стародавні філософські вчення, такі як даосизм і буддизм, і навіть західні композиційні методи та ідеї. Враховуючи, що в цій роботі розглядатиметься фортепіанна творчість китайських композиторів, які проживають у США, цілком зрозуміло вплив на них сучасного американського авангардизму, який широке поширення в цій країні у другій половині ХХ століття.

Багато років у Китаї до авангардизму ставилися вороже, характеризуючи його як течія, породжена протиріччями буржуазного суспільства. На сьогоднішній день у сучасному музикознавстві мало відомо про фортепіанну творчість китайських композиторів-авангардистів та їх пошук нових засобів і форм.

Дане дослідження покликане по-перше глибше зрозуміти значний і прекрасний шар національної музики, а потім розібратися у нестандартних композиційних прийомах, якими Тан Дун створив свою неповторну манеру письма. Окремо розглянуті деякі способи злиття західної композиційної

техніки зі східними музичними елементами, що допоможе краще зрозуміти музичну мову Тан Дуна. Значним автор вважає дослідження впливу китайської культури на музику композитора. Саме такий аналітичний підхід до ідей автора може сприяти інформуванню піаністів, які будуть повинні приймати інтерпретаційні рішення.

В роботі представлений огляд біографії Тан Дуна та його творів для фортепіано, в тому числі, дається довідкова інформація про композицію, загальну інформацію та формальну структуру «Восьми спогадів в акварелі». Вплив відповідно китайської культури і філософії на цей твір і використання в ньому китайських музичних елементів розкриваються в контексті виконавських проблем.

Як представник авангардного напрямку, Тан Дун використовує нові способи звуко-висотної і метро-ритмічної організації матеріалу (серійна техніка і серіалізм), алеаторику, активно освоює «музичну звучність» (сонорика).

Тан Дун зазнав вплив свого учителя Джона Кейджа. Напрямки творчих пошуків обох музикантів були близькі: Кейдж експериментує з шумами, електронікою, звуками навколишнього середовища. Різноманітність звукового матеріалу, яким користується Тан Дун, також має джерелом природні звучання (звуки води, вітру) та звуки простих побутових предметів. У його творчості є такі оригінальні твори, як «Водний концерт» або «Паперовий концерт», де використані вода і папір в якості специфічних «інструментів», які наповнюють композиції немuzичними звучанням - шерехами, призвуками (сонористика).

До сонористичних опусів Тан Дуна можна віднести: фортепіанну композицію «С-А-Г-Е» (1993), Концерт для фортепіано і десяти інструментів (1995), п'єсу «Краплі роси» (2000). Їх об'єднує активність застосування сонорної звучності, використання нетрадиційних способів гри на інструменті (без використання клавіатури) в поєднанні з традиційними засобами «підготовленого фортепіано».

Авангардні виконавські прийоми доволі часто зустрічаються у творчості сучасних китайських композиторів. Між тим, прийоми «підготовленого фортепано» зустрічаються виключно у фортепіанних творах Тан Дуна. Це – кластери різного типу, прийоми на струнах фортепіано – щипки, наголос, глісандо на струнах, тремоло на струнах, вкладення паперу між струнами та інше.

На сьогоднішній день, на жаль, фортепіанні твори Тан Дуна поступаються за популярністю його симфонічним творам та музиці для кіно. Тому популяризація фортепіанної творчості композитора є справою сучасних китайських піаністів, які мають пропагувати цю цікаву музику.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис... канд. мистецтвознав. К., 2005. 17 с.
2. Ван Те. Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : Одеса, 2008. 17 с.
3. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : М., 2008. 20 с.
4. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 17 с.
5. Веркіна Т.Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. Одеса, 2008. 20 с.
6. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой : пособие по изуч. исполн. интерпретации фактуры фортеп. произведения. К., 2003. 168 с.
7. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). К. ; Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
8. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч.посібник. Тернопіль: СМП "АСТОН", 1998. 300 с., нот.
9. Лу Цзє. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст.: дисертація кандидата мистецтвознавства. Львів, 2017. 244 с.
10. Лю Бинцянь. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.
11. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: дис. канд.мистецтвознав.Харків, 2018. 218 с.

12. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Концептуальні питання сучасного музикознавства. К. : НМАУ, 2009. С. 106—111.
13. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев : Клякса, 2013. 272 с.
14. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации: исследование. Київ : Киев. гос. консерватория, 1994. 197 с.
15. Опарик Л.М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Л., 2007. 20 с.  
URL: [https://revolution.allbest.ru/music/00637099\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/music/00637099_0.html)
16. Приходько В.И. Музыкальная фактура и исполнитель. – Х. : Фолио, 1997. 206, [2] с. Библиогр.: с. 202–207.
17. Пэн Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке : исследование. М. : МПГУ, 2006. 104 с.
18. Сяо Ин. Обработка народной музыки в фортепианном творчестве композиторов Китая : автореферат дис. ... канд. искусствовед. : Минск, 2010. 25 с.
19. Тан Ке. Вклад китайских пианистов в развитие фортепианного исполнительства и педагогики XX века : магистер. работа; Харьк. гос. университет искусств им.И. П. Котляревского. Харьков : ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2007. 73 с.
20. У Ся. Фортепіанна музика Китаю: генезис, стильові напрями XX ст.: магістерська робота. Х.,: ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2006. 96 с.
21. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 20 с.
22. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів: дисертація ... канд. мистецтвознавства: Харків. 2014. 262 с.
23. Шаповалова Л.В. Музыка как аналог личности: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра. Київ, 2008. 34 с.

24. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. К. : Заповіт, 1998. 368 с.
25. Ян Венъян. О значении национального стиля в развитии музыкального исполнительства: к постановке вопроса . Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. Вип. 12. С. 362 —371.
26. Baolu, Chen M. M. Tan Dun's Eight Memories in Watercolor, Op. 1. Strategies for Pianists and a Version. D. M. A. Document. The Ohio State University, 2016. 84 p.
27. Cheng, Mengwei, Botian Pang, Xiaoxuan Zeng, Weifeng Xu, and Yuan Chang. Integration of the Traditions of Folk-Instrumental Art into the Works of Chinese Composers of the 20th and 21st Centuries. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* 14 (2) : 2022. P. 1-16.
28. Chen Yi. Tradition and Creation. *Current Musicology*. Columbia University in the City of New York, 2002. Special Issue. P. 6.
29. Everett, U. Yayoi. From Exoticism to Interculturalism: Counterframing the East-West Binary. *Music Theory Spectrum* 43 (2): 2021.P. 330-338.
30. Huang Ruo. *Tree Without Wind* [Note]. New York, 2005. 31 p.
31. Gibbs, S. Levi. Going Beyond the Western Pass: Chinese Folk Models of Danger and Abandonment in Songs of Separation. *Modern China* 47 (2): 2021. P.178-207.
32. Qiao J. *Chinese Music*. Beijing : Culture and Art Pub. House, 1999. 75 p.
33. Lam J. *Chinese Music and its Globalized Past and Present*. URL: <http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol21/iss1/9>.
34. Li, Sicong, and Jane Southcott. The meaning of Learning Piano Keyboard in the Lives of Older Chinese People. *International Journal of Lifelong Education* 34 (3): 2015.P. 316-333.
35. Li, Ying. *The Research of Sorcery Colors in Tan Dun's Music*. MM diss., Shandong University, 2014. 154 p.
36. Lei Weng. *Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works:*

- D.M.A. diss. ; Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati [USA], 2008. 76 p.
- 37.Lu, Dong. Inheritance and Promotion of Chinese Traditional Music Culture in College Piano Education. *Heritage Science* 10 (1): 2022. P. 75.
- 38.Ma, Li. Traditional Music Protection System from the ecological Perspective Based on Big Data Analysis. *Ekoloji* 28 (107): 2019. P. 3667-3676.
- 39.Roeder, John. Interactions of Folk Melody and Transformational (Dis)Continuities in Chen Yi's *Ban* (1999). *Music Theory Online* 26 (3): 2020. P. 1-9.
- 40.Shen Sin-Yan. *Chinese Music in the 20th Century*. Chicago : Chinese Music Society of North America, 2001. 284 p.
- 41.Shen, Chia-Ching. *Asian Inspiration: Chinese Influences in the Solo Piano Music of Chen Yi*. The Florida State University. <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:253994/datastream/PDF/view>.
- 42.Sit, Alison, Anita S. Mak, and James T. Neill. Does Cross-Cultural Training in Tertiary Education Enhance Cross-Cultural Adjustment? A Systematic Review. *International Journal of Intercultural Relations* 57: 2017. P. 1-18.
- 43.Tan, Dun. *Eight Memories in Watercolor*. New York: G. Schirmer, Inc. (ASCAP), 1996.
- 44.Xiaole Li. *Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models* : D.M.A. dis. ; Univ. of Hawai Library. [USA], 2003. 380 p.
- 45.Xu Keli. *Piano Teaching in China during the Twentieth Century* : D.M.A. dis.; Univ. of Illinois at Urbana-Champaign. [USA], 2001. 125 p.
- 46.Xue, Ke, and Fing Yung Loo. Transcoding the I Ching as Composition Techniques in Chou Wen Chung, Zhao Xiaosheng and Chung Yiu Kwong. *Musica Hodie* 19: 2019. P. 52-73.
- 47.Xu, Qian. *Chinese Elements and Influence in Tan Dun's Eight Memories in Watercolor*. Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports. 2018. 92 p.

48. Wendy Wan-ki Lee. *Western Compositional Techniques in Chen Yi's Duo Ye: A performer's Perspective*. New York : Heinrichshofen Editionn, 2001, 45 p.
49. Ye, Bai. *Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 49 (1): 2018.P. 137-147.
50. Zheng, Yuan, and Bo-Wah Leung. *Cultivating Music Students' Creativity in Piano Performance: A multiple-case Study in China*. *Music Education Research* 23 (5): 2021. P. 594-608.
51. 卡萌. *中国钢琴文化之形成与发展*. 北京 : 华乐, 1996. 399页. (Бянг Менг. *Формування та розвиток фортепіанної культури в Китаї*. Пекін : Хуа Юе. 1996. 399 с.)
52. 王振. *中国作曲技法改革* / 王振. — 北京出版社, 2004年. — 36—41页. (Ван Чженья. *Еволюція композиційної техніки в Китаї*. Пекін, 2004. С. 36—41.)
53. 郭定昌. *中国钢琴音乐的民族风格 — 一个基于语言学的阐释*// *人民音乐*. 2009年. 82—83页. (Го Дінг Чжан. *Національний стиль фортепіанної музики в Китаї: виклад з урахуванням лінгвістики*. Національна музика. 2009. С. 82—83).
54. 李焕之. *当代中国音乐* / 李焕之. 北京 : 当代中国, 1997. 189页. (Лі Хуанчжи. *Сучасна китайська музика*. Пекін : Сучасний Китай, 1997. 189 с.)
55. 聂娜. *谭盾和他的钢琴组曲 《忆》*. *The new voice of YUE-FU : 乐府新声 (学报)*. 沈音, 2009年. 第4期. 169—173页. (Не На, Лі Вей. *Тан Дун та його сюїта «Згадування»*. *Новий голос Е-Фу : науч. сб. Шеньянської консерваторії*. Шеньян, 2009. Вип. 4. С. 169—173.)

56. 赵晓生. 通向音乐圣殿 . 上海 : 上海音乐出版社, 2006. 342 页 (Чжао Сяошен. Шлях до музичного світу. Шанхай : Музика Шанхая, 2006. 342 с.)
57. 石映照. 古典音乐笔记. 成都 : 四川文艺, 2001. 307页. (Ши Інчжао. Музичні звуки століття. Чен Ду : Культура і мистецтво Си Чуань, 2001. 307 с.)
58. 杨洪斌. 中国钢琴音乐艺术. 北京, 2010 年. 356 页。(Ян Хунбін. Китайське фортепіанне музичне мистецтво. Пекін, 2010. 356 с.)