

environment of the diaspora in the period of the 20 th – the first quarter of the 21 st century. Borys Berest summarized theoretically and structured the practical experience in the language technique and expressiveness acquired at the Higher Theater School in Lviv. The arrangement and publication of linguistics dictionaries authored by Berest's father is an important part of his activity.

We also can notice the universalism of Berest's work in the fields of theater studies, film studies, art studies, literary studies, and journalism; as a member of the public organization Shevchenko Scientific Society in the US, as well as an associate, organizer and philanthropist in the field of development of humanitarian science, cultural and artistic projects of Ukrainians in the diaspora.

Key words: diaspora, art of speech, theater studies, film studies, linguistics, literary studies, journalism, Shevchenko Scientific Society in the US.

UDK 792.01

UNIVERSALISM OF THE ACTIVITIES OF BORYS BEREST IN THE CONTEXT OF PROFESSIONALIZATION OF THE ART OF SPEECH IN THE UKRAINIAN DIASPORA

Kukuruza Nadiya – Ph.D in Arts, associate professor,

head of the Department of Performing Arts and Choreography, Educational and Scientific Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

The most detailed information about the versatility of the figure of Borys Berest in the fields of theater studies, film studies, art studies, literary studies, and journalism; as a member of the public organization Shevchenko Scientific Society in the US, as well as an associate, organizer and philanthropist in the field of development of humanitarian science, cultural and artistic projects of Ukrainians in the diaspora, was obtained thanks to his several works, diaspora's encyclopedic guides, collection of informative articles in the archives of the magazine «Svoboda»: announcements, bibliographic references, even obituaries.

In such a way a wide range of his activities as a scientist, journalist, public figure, philanthropist was systematized. In the context of the study of the professionalization of the art of speech, neglected in Ukrainian schools compared to worldwide schools, B. Berest-Kovaliv, in co-authorship with his father P. Kovaliv, published the book «The Art of Speaking» (1948), and to this day it is the only educational and methodological manual on the technique and expressiveness of the Ukrainian language in the diaspora, which combines linguistics (phonetics and phonology) and methodological instructions for the practical acquisition of skills in language technique and expressiveness, acquired at the Lviv Theater School.

Borys Berest, as a student of the Ukrainian Free University (Prague – Munich) and a linguist, will later continue the most important work of his life as the secretary in charge of Ukrainian orthographic dictionaries, thus organizing the scientific heritage of P. Kovaliv, as well as a literary and linguistic editor of diaspora's numerous Ukrainian publications. Being in constant creative contact with the Ukrainian Ensemble of V. Blavatskyi (since studying at the theater school and after the director's team moved to the American continent), Berest tried his hand as a theater critic, using professional terminology regarding actors' stage speech.

Borys Berest made a significant contribution to the study of the history of Ukrainian cinema: a critical monograph on the work of O. Dovzhenko (1961), «History of Ukrainian Cinema» (1962), where he summarized the development of Ukrainian cinema in Ukraine and in the diaspora.

Berest's wide interest is evidenced by his writing activity, active participation as a scientist in Shevchenko Scientific Society, in the «Ukrainian Opera» corporation, in cooperation with representatives of Ukrainian cultural, artistic and religious organizations. Berest, as an entrepreneur and philanthropist, financially supports the publishing of printed products of Ukrainians in the diaspora, supports the ideas of creating artistic works in the field of sculpture and cinema. Due to the universalism of activities in the field of humanities, contribution to the preservation and development of Ukrainian linguistics, professionalization of the art of speech, film studies, support of Ukrainian science, culture and art, Borys Berest should be remembered as an *outstanding figure* among Ukrainians of the diaspora.

Key words. diaspora, art of speech, theater studies, film studies, linguistics, literary studies, journalism, Shevchenko Scientific Society in the US.

Надійшла до редакції 21.11.2023 р.

УДК 785.11

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ «НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ОРКЕСТРУ» ХУАНА ЖО

Хуан Кайлян – аспірант кафедри історії світової музики, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
<https://orcid.org/0009-0005-9405-2016>

Кайлян Хуан
1259258514@qq.com

Зосереджено увагу на оркестровій музиці китайських композиторів початку ХХІ століття, яка є недостатньо вивченою сферою музичного мистецтва. Увага приділяється творчості молодого китайського композитора Хуана

Жо, який отримав освіту та працює в США. Його музика характеризується поєднанням засад академічної західної стилістики та традиційного китайського фольклору. На прикладі «Народних пісень для оркестру» демонструються особливості використання композитором народних наспівів в оркестровому звучанні. Визначається складність жанрового профілю твору, який в рамках чотиричастинного циклу поєднує ознаки оркестрової обробки та фольклорної композиції. Досліджуються особливості таких жанрів як «фольклорна обробка», «балада», «народна пісня для оркестру» та вивчаються стратегії їхнього втілення в композиторській практиці. Коментуються визначення західних музикознавців та самого композитора «Народних пісень для оркестру» як симфонії та балади, що пропонується вважати додатковими жанровими рисами циклу. Аналізуються особливості стилістики частин циклу з точки зору поєднання рис китайського народного музикування та засад академічної музики західного зразка.

Ключові слова: творчість Хуана Жо, народні пісні для оркестру, китайсько-американські композитори, оркестровий цикл, жанр, китайська традиційна музика, фольклорна обробка.

Актуальність дослідження. Оркестрова музика китайських композиторів давно посіла належне місце в сучасному музикознавстві. Серед питань, над якими замислюються у своїх наукових розвідках учені-музикознавці, – проблема хронології оркестрової музики Китаю, творчість найвидатніших композиторів, питання міжкультурної взаємодії. В цьому переліку оркестрова творчість композиторів молодшого покоління посідає окрему, поки ще не достатньо опрацьовану нішу. Серед митців китайського походження, чий творчий шлях розпочинається у ХХІ ст., привертає увагу Хуан Жо¹ – молодий талановитий митець, який на нинішній день є автором низки сценічних, оркестрових творів, камерно-інструментальних та вокальних композицій. Стиль його творчості характеризується своєрідністю опрацювання китайського фольклору на тлі композиторських досягнень першої чверті ХХІ ст., що особливим чином проявляється в його оркестровій музиці. Одним із показових опусів є «Народні пісні для оркестру», створені у 2012 р., що стали матеріалом дослідження в цій статті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вивченню особливостей китайської оркестрової музики присвячено вже багато наукових розвідок. Низка робіт торкається питань, пов'язаних з особливостями китайської *симфонічної* музики. Серед них – дисертація Ян Цзюня «Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.» (2022 р.) [7], монографія Лян Маочунь «Виставка сучасної китайської симфонічної музики» (2010 р.) [9]. Є дослідження, в яких розглядаються особливості оркестрової *духової* музики (Ден Цзякунь «Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур» [1]). Водночас спостерігається недостатність досліджень, які б висвітлювали особливості окремих оркестрових опусів сучасних китайських композиторів, не пов'язаних безпосередньо з традиціями симфонічної музики. Такими є «Народні пісні для оркестру» Хуана Жо, що характеризуються своєрідністю музичної мови та потребують наукового вивчення. Дослідження інструментальних творів Хуана Жо вбачається доцільним, адже його музика, будучи популярною як в Європі, Америці, так і Китаї, має яскраве національне забарвлення та демонструє обізнаність автора у західній музиці. Художній рівень його творів відповідає високим вимогам професіонального музичного мистецтва, що зумовлює актуальність їхнього наукового вивчення.

Мета статті – дослідити «Народні пісні для оркестру» Хуана Жо з точки зору особливостей їхнього жанрово-стильового профілю та принципів опрацювання фольклорного першоджерела.

Виклад основного матеріалу. Хуан Жо – китайсько-американський композитор і диригент, наслідувач музичних традицій Тана Дуна, Чень І, Брайта Шена, Чжоу Луна та інших композиторів, вихідців із Китаю, які навчалися та нині живуть у США. Митець народився у Хайнані (провінція Гуанчжоу) у 1976 р. Цей рік став знаковим для китайського мистецтва, адже саме тоді завершилася знаменита Китайська культурна революція², що стало початком нової епохи відкритості у ставленні до західних здобутків, у тому числі й у сфері музики. Тому, навчаючись у Шанхайській музичній консерваторії, Хуан Жо мав можливість вивчати як традиційну, так і західну музику в усьому різноманітті персоналій та стилів. Після виграшу премії Генрі Манчіні на Міжнародному кіно- та музичному фестивалі у 1995 р. у Швейцарії Хуан Жо переїхав до Сполучених Штатів, де отримав ступінь бакалавра в консерваторії Оберліна та ступені магістра музики та доктора музичних мистецтв із композиції в Джульярдській школі. Сьогодні композитор живе та працює у Нью-Йорку. Будучи представником нового покоління китайських композиторів, Хуан Жо органічно інтегрує східні компоненти в західну академічну музику, працює з природним та обробленим звуком, залучає елементи неакадемічних стилів.

На думку композитора, «музика не йде зліва направо, а оточує нас, як всесвіт. Коли ми слухаємо концерт, музика не танцює перед нами, а заповнює кожен простір і існує в кожній частині нас. Одна клітинка та її багатовимірність – це моє сприйняття музики та метод її створення» [9].

Для Хуана Жо музика схожа на архітектуру: «Музика – це текуча будівля, вона не зафіксована там, а змінюється щосекунди та тече щосекунди... Як творець музики, я – також архітектор, що використовує час і простір для написання музики» [там само].

Різнноманітні композиторські роботи Хуана Жо охоплюють сценічні твори («Резонансний театр № 1: Велика звукова стіна», «Резонансний театр № 2: Ткані», «Перерваний рай» та ін.), камерні ансамблеві твори за участю традиційних інструментів (концерт для шена та 15 виконавців «Колір жовтий», подвійний концерт для шена та чжена «Драма V: Крива тіні»), мультимедія («Драма III: Написано на вітру»), сольні твори для різних інструментів. Велика кількість творів Хуана Жо призначена для оркестрового виконання. Композитор вперше звертається до музики для оркестру під час навчання в США – у 1998 р. Характерною рисою його оркестрової творчості є програмність, що вважається, з одного боку, принадою китайської музичної практики, з іншого, вагомою ознакою сучасного композиторського письма.

«Народні пісні для оркестру» є показовим з точки зору оркестрового стилю твором Хуана Жо. В них композитор демонструє особливості погляду композитора ХХІ ст. на китайський традиційний фольклор. Цікаво, але цей твір не має програмного заголовку та визначається як «folk songs» («фольклорні», або «народні» пісні), хоча у партитурі композитор залишає програмні нотатки, що вказують на використані в якості основи музики народні китайські пісні. Дослідження жанрового статусу твору призвело до цікавих та неоднозначних результатів. У світовій практиці композицій, заснованих на народних темах та написаних для виконання оркестром, є дуже багато. Проте не всі вони характеризуються спільністю жанрових ознак, а отже, не можуть бути виокремлені в самостійну жанрову групу. Так, традиція створення народних пісень для оркестру сходиться ще до початку ХХ ст. Згадаємо «Неаполітанську пісню» для оркестру ор. 63 М. Римського-Корсакова (1907 р.) або «Вісім російських народних пісень» для оркестру А. Лядова (1906 р.). Останні не вважаються програмними, хоча й завдяки змісту текстів самих пісень та їхній жанровій характеристиці набувають по суті статусу програмного циклу із загальною лінією драматургічного розвитку. Перелік народних пісень для оркестру можна доповнити «Сюїтою англійських народних пісень» Ральфа Воан-Вільямса³ (1923 р.) та «Угорськими селянськими піснями» Бейли Бартока (1933 р.), які є аранжуванням раніше створених композитором фортепіанних п'єс.

Незважаючи на відсутність оригінальних творів із жанровим позначенням «народні пісні для оркестру», персоналія Б. Бартока була однією з основних в контексті питання європейського неофольклоризму. Як відомо, композитор конкретизував три основні методи роботи з фольклором, якими користуються митці у своїй творчості: цитування народної теми з простим обрамленням, імітація народної теми (орнаменталізація та «вилучення інтонаційного скелету» [5; 352], поняття інтонаційного асонансу) та створення «атмосфери селянської музики» (заломлення сукупності фольклорних ознак або одної характерної якості). Л. Хрістіансен [5] вказує на особливості розкриття Б. Бартоком властивостей фольклору, серед яких – посилення рис, що містяться у народній темі, або використання засобів, які суперечать, на перший погляд, фольклорній музиці, проте створюють неочікуваний контекст. Саме останній принцип став основою роботи композиторів-неофольклористів, для яких музичний фольклор часто ставав імпульсом для написання оригінального твору шляхом поєднання прийомів народного музикування з інноваційними композиторськими технологіями. Прикладом втілення жанру народної пісні для оркестру в контексті нових умов творчості можна вважати «Народні пісні для оркестру» американського композитора Дж. Волкера (George Walker), написані у 1997 р.

В українській музиці жанр «народної пісні для оркестру» майже не знаходить відтворення. Аналогом такого типу композиції можна вважати сюїту для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих» М. Скорика, написану у 1965 р., у період активного розвитку в Україні стильової течії нової фольклорної хвилі. Питання неофольклоризму та його впливу зокрема й на творчість українських композиторів аналізує у своїх наукових розвідках О. Дерев'янченко [2, 3], пропонуючи називати такі твори «фольклорними композиціями», що доречно застосувати й у ставленні до творчості Хуана Жо.

«Народні пісні для оркестру» Хуана Жо в західних джерелах визначаються як «симфонічні народні балади», проте таке визначення викликає певні питання. Звертаючись до терміну «балада» в музиці, дослідники вказують на міжвидовий статус цього феномену. Лю Ся [4] основними жанровими ознаками балади називає її зв'язок із літературним першоджерелом та наративність: «Наративність як жанровий фактор в баладі є результатом синтезу наративного вербального тексту і відповідної подієвості вокального твору (позамузична складова) і специфіки їх музичного втілення (музична складова)» [4; 132]. Отже, жанровий статус балади визначається особливою музичною подієвістю, яка базується на послідовному «викладі подій від “третьої” особи» [4; 133]. Така позиція загалом відповідає особливостям циклу Хуана Жо. Музичний текст «Народних пісень» підпорядковується вербальному фактору, ілюструє події та підсилює їхнє емоційне забарвлення. Проте головною відмінністю є відсутність загальної програми, а отже, конкретної події, відносно якої будуть прочитані всі частини музичного тексту. Програма твору може бути відтворена лише умовно – через назви пісень, які обираються автором на основі його власних уподобань. Тому однозначно говорити про жанровий статус балади відносно

Чотирих пісень було б не коректно. Правильніше відзначити *ознаки баладності*, що проявляються через наративність тексту та опосередкований зв'язок із поетичною складовою використаних пісень.

«Народні пісні» Хуана Жо точніше назвати *фольклорними творами* або *оркестровими обробками фольклорних наспівів*. Це дуже нагадує принципи роботи з фольклором композиторів XIX ст., однак певним чином модифікованими в напрямі осучаснення музичної мови. Чжан Лін у своїй статті, присвяченій жанру обробки народної пісні, зазначає, що «народна пісня в Китаї, як і в Україні, є надважливим джерелом для академічного мистецтва, вона – носій національно-традиційних рис, образної та ментальної специфіки» [6; 308]. Автор підкреслює, що «сучасний жанровий феномен обробки народної пісні в Китаї має два різновиди – обробки народних пісень в історично традиційній композиторській практиці, де фольклорне першоджерело та його обробка виконані в одній системі музичних засобів, та обробки народних пісень, створені за допомогою композиторів – представників академічного музичного мистецтва» [6; 309]. Саме другий принцип обробки фольклорної пісні характерний для Хуана Жо.

Ставлення композитора до китайських народних пісень – особливе. Він з дитинства любив стародавню китайську поезію, китайський живопис, оперу та національні музичні інструменти. Так, у своєму відео на YouTube каналі WQXR, записаному до Нью-Йоркського фестивалю (2012 р.), Хуан Жо пояснює сюжет та ілюструє голосом п'ять своїх найулюбленіших китайських пісень, чотири з яких стали основою його оркестрових композицій⁴. Це доводить обізнаність композитора у даному питанні. Як зазначає він сам у програмних нотатках до «Народних пісень», «у Китаї проживає понад п'ятдесят етнічних груп, кожна зі своєю культурою, традиціями та народними піснями»⁵ [8; 4].

З метою популяризації народнопісенної спадщини своєї країни Хуан Жо створив проект «Народні пісні для оркестру», який розпочався із замовлення Симфонічного оркестру Сан-Франциско. Композитор зазначає, що він планує зібрати та *перевести* народні мелодії з різних частин Китаю *в західну оркестрову форму* з метою не тільки збереження та оновлення самотньої народної пісні, але й перетворення її на академічні твори мистецтва. «Народні пісні для оркестру» стали частиною цього масштабного проекту. Отже, задум композитора наводить на думку, що жанр його оркестрових пісень можна назвати й *оркестровою транскрипцією*. На користь цієї гіпотези свідчить, зокрема, наступне його висловлювання: «З дитинства я любив народні пісні всіх етнічних груп, але зараз багато молодих людей не слухають і не розуміють цих пісень. Як композитор я хочу відтворити ці пісні у *формі симфонії*, даючи їм глибокий і тривимірний звук. Ефект дозволить більшій кількості людей, включаючи китайців і аудиторію з усього світу, відчувати сутність нашої нації» [9]. Водночас визначення «симфонія», запропоноване композитором, не відбивається на жанрових якостях його твору. Звичайно, що симфонічна концепція певним чином відображається у кількості частин (4) та розподіленні характерів та темпів, проте особливості музичного матеріалу та принципи його розвитку не дозволяють визначити цикл як симфонію.

У «Народних піснях» Хуана Жо використані пісні, що демонструють різні стилі музики з чотирьох регіонів Китаю. Це:

1. «Пісня про квітковий барабан з Фен'ян» 《鳳陽花鼓》;
2. «Любовна пісня Кан Дін» 《康定情歌》;
3. «Маленька блакитна квітка» 《兰花花》;
4. «Дівчина з міста Да Бан» 《达坂城的姑娘》.

Склад оркестру, використаний композитор, включає групу академічних дерев'яних, мідних та струнних інструментів, доповнених двома ансамблями ударних. До першого увійшли бонго, конго та басовий барабан, металеві дзвіночки, звичайні дзвіночки та тарілки. До другого ансамблю перкусії включені китайські тарілки, китайський оперний гонг, великий індонезійський гонг, трикутних, гlockenшпіль, великий там-там, високий вудблок та тамбурін. Саме перкусійні інструменти покликані створювати атмосферу китайської музики, що відтіняє звучання класичного оркестру.

«Народні пісні» Хуана Жо, хоча й об'єднані в цикл, пронумеровані та видані єдиною партитурою, можуть виконуватися в іншому порядку, що також суперечить ідеї жанру симфонії. Композитор коментує, що бажано виконувати пісні у зазначеному порядку, проте це не є обов'язковою умовою. До того ж, в партитурі в переліку інструментів указується, що Чотири пісні складаються з *трьох* частин, із приблизною тривалістю – 10 хв. А в програмних нотатках, що йдуть на наступній сторінці, зазначається вже чотири частини та приблизна тривалість – 15 хв. Оцінювати таке неспівпадіння складно, проте можна зробити висновок, що частини циклу драматургічно не пов'язані та кожна з них представляє самостійний оркестровий номер.

Перша частина циклу «Пісня про квітковий барабан із Фен'ян» («Fengyang Flower Drum») – традиційна китайська народна пісня округу Фен'ян провінції Аньхой, створена під час пізньої династії Мін. Від початку це була скорботна пісня, оскільки китайці співали її під час жебракування після повеней і посухи. Традиційно пісню виконує молода жінка, яка одночасно грає на прикрашеному барабані. Це – життєрадісна жвава пісня, написана у мажорній пентатоніці. Наведемо оригінал пісні (Приклад 1).

Приклад 1



Китайська народна пісня «Пісня про квітковий барабан із Фен'ян»

Композитор повністю відтворює матеріал фольклорного першоджерела, обрамлюючи його вступом та заключенням. Вступ, який виконує оркестр tutti (без низьких струнних), побудований на закличних безпівтонових інтонаціях третьої строфи оригінальної пісні (останні п'ять тактів). Далі йде основна тема пісні, яка доручається ансамблю флейти та гобоя, що ведуть діалог (чотири такти – флейта, чотири – гобой та два – флейта та гобой разом). Акомпануючу функцію виконують струнні інструменти: вони грають нон-стоп фігури, що нагадують альбертієві баси, засновані на пентатонічних інтонаціях. Завдяки цьому акомпанемент звучить дуже делікатно. Друге проведення теми виконує група мідних інструментів (тему повністю грають труби). Звучання стає більш насиченим та яскравим ще й за рахунок ритмічних особливостей акомпанементу (синкопи у струнних). Третє проведення теми доручене скрипкам, яким «вторять» флейти, що «договорюють» фрази народної пісні. Четвертий раз тему виконує весь оркестр (флейти, труби, скрипки). Після цього композитор два рази проводить приспів та завершує частину акордовим tutti. Цікавим у цьому розділі вбачається саме імітація звучання приспіву, який в оригінальній фольклорній темі виконується зі специфічним вокальним тремоло. В партитурі цей ефект передається через прийом тремоло у духових, а «народність» звучання імітується тріолями та квінтолями, що розтягують звуковий простір тактів, додаючи певну імпровізаційність, та використанням тембру ударних інструментів (банго, конго та великий барабан, китайський оперний гонг та тарілки).

Друга частина циклу називається «Любовна пісня Кан Дін» («Love Song from Kang Ding»)⁶. Ця мелодія є однією з найпопулярніших китайських народних пісень провінції Сичуань. Вважається, що її створили пастухи та фермери з каналу Яла на півночі міста Кан Дін. Для неї характерна проста мелодія та яскравий ритм, а слова присвячені темі кохання (Приклад 2).

Приклад 2



Китайська народна пісня «Любовна пісня Кан Дін»

В інтерпретації Хуана Жо пісня звучить надзвичайно проникливо та чуттєво. На відміну від попередньої частини композитор проводить тему у первинному вигляді лише один раз на початку,

розподіляючи її між партіями гобоя, валторни та флейти (по чотири такти). Звучання оркестру супроводжується рейнстіком, що імітує дзюрчання води та додає атмосферності. У другому проведенні тема передана струнним, проте вона насичується мелодичними оспівуваннями та її гармонічний профіль «затирається» під дією поліфонічного багатоголосся. Після другого проведення пісенної теми композитор вставляє розділ репетитивної природи: з'являється двотактовий патерн, який повторюється шість разів – кожного разу в оновленому вигляді за рахунок ритмічних змін та посилення динаміки. Поступове завоювання звукового простору призводить до кульмінаційного зриву та останнього проведення третього речення пісні (приспіву) у валторн. Треба зазначити, що в цій обробці Хуан Жо уникає використання стандартних гармонічних послідовностей (як у першій частині циклу) та «виросує» гармонію з мелодичного матеріалу першоджерела, підпорядковуючи її лінійним силам поліфонічного голосоведення.

В основі третьої частини циклу лежить пісня «Маленька блакитна квітка» («Little Blue Flower») провінції Цзяннань, що датується XVIII ст. (епоха Цянлунь династії Цин). Існує кілька регіональних версій пісні – з різними текстами та мелодіями. Пісня будується на пентатонічній гамі та є однією з коротких мелодій сяо дяо («xiao diao»⁷), популярних у міських районах Китаю. Зазвичай її виконували на стародавніх металевих дзвонах та нефритових курантах. У своєму інтерв'ю композитор пояснює, що цю пісню за традицією співає батько своїй донечці, саме тому вона звучить дуже лірично та ніжно (Приклад 3).

Приклад 3



Китайська народна пісня «Маленька блакитна квітка»

Третя частина – це яскравий сонорний епізод у рамках циклу, в якому головну роль доручена партії першої скрипки, що солює. В цьому розділі композитор виходить за рамки жанру простої фольклорної обробки. Він запозичує оригінальну китайську мелодію, проте подає її в особливій сонорній «атмосфері», що створюється засобами західного оркестру. Це – протягнуті сонорні смуги в партіях струнних, яскраві сонорні «сплески» духових. В кульмінації частини з'являється красиве та надзвичайно чуттєве соло скрипки на тлі тендітних трелей оркестру, що створюють ефект «мерехтіння». Це нагадує сторінки «нової простоти» або рефлексивної метамузики, зверненої до почуттів аудиторії ХХІ ст. Додатковим колористичним фактором виступає тембр дзвіночків. Закінчується ця частина поліфонічним епізодом у духових інструментів, які поступово збирають звучання у сонорний кластер.

Нарешті, остання композиція циклу базується на пісні «Дівчина з міста Да Бан» («Girl from the Da Ban City», відома також як «Пісня візника») провінції Сіньцзян. Жвава музика демонструє захоплені та колоритні характеристики уйгурської народної пісні (Приклад 4).

Приклад 4



Китайська народна пісня «Дівчина з міста Да Бан»

Музика Хуана Жо починається вступом, у якому на тлі мірного остинато трикутника «розлиті» інструментальні пасажі. Основна тема звучить у скрипок та має бойовий, бравурний та водночас танцювальний характер. Композитор зберігає її ладові особливості (пентатоніка), підкреслюючи їх гармонічними засобами. Форму цієї частини можна назвати рондоподібною, адже основна тема перемежовується з новими темами, поданими в різних тембрових варіантах. Відтіняє основну тему мелодія флейти, що виступає другим, жіночим, персонажем цієї героїчної історії. Наступна тема доручається віолончелям, що змішують ракурс на маскулітні образи. Завершується частина проведенням основної теми у тутті оркестру, проте фінал є відкритим. Останній акорд – не стійкий, він зривається, не ставлячи останню крапку, а ніби запрошуючи до продовження. Як зазначає сам композитор, «іноді під час створення та відтворення музики не існує остаточного фіналу, тому питання є самостійною відповіддю. Усе має кінець, а кінець – це новий початок» [9].

Висновки. Таким чином, музика Хуана Жо для оркестру продовжує осягнення китайської традиційної музики в західному мистецькому просторі. Композитору вдається розвивати тенденції, закладені його попередниками, митцями, які є носіями «подвійного культурного коду», та створювати на основі китайських пісень зразкові оркестрові композиції, що полюбилися як східній, так і західній публіці. Жанровий профіль циклу є складним та об'єднує ознаки фольклорної композиції, обробки народної пісні, оркестрової транскрипції в рамках окремих номерів та балади й симфонії в рамках цілого. Звернення до жанру «народної пісні для оркестру» зумовлює особливості музичної мови творів – максимальне збереження характерних рис першоджерела, що прочитуються крізь призму бачення композитора ХХІ ст., зокрема через використання сонорних та мінімалістичних засобів. Водночас композитор користується й традиційними способами обробки та гармонізації народних мелодій, що допомагає створити тривимірний творчий простір, який відповідає ідеї «багатовимірності» як стильової домінанти композиторської діяльності Хуана Жо.

Подальші перспективи дослідження вбачаються у трьох напрямках: з'ясування специфіки жанру «народної пісні для оркестру», визначення методів опрацювання фольклору у ХХІ столітті та вивчення інших оркестрових композицій Хуана Жо з точки зору особливостей нового композиторського погляду на традиційний фольклор.

Примітки

¹ У деяких джерелах трапляється інший варіант написання імені композитора – Хуан Руо (*Huang Ruo*).

² Культурна революція (1966–1976 рр.) – це серія кампаній, якими керував Мао Цзедун. Вона спрямована проти державних службовців, артистів і вчених, значна частина яких була знищена, ув'язнена або вигнана з країни.

³ Цей твір, до речі, написаний для воєнного оркестру і аранжований для великого оркестру учнем Вільямса Кнеллером Холлом (Kneller Hall) у 1924 р. Складається твір із трьох частин – двох маршів по краях та інтермецо посередині.

⁴ Huang Ruo Sings His Top Five Favorite Chinese Folk Songs. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=oqHIO7SMZRE> (Accessed October 26, 2023).

⁵ Програмні нотатки до партитури.

⁶ Пісня також відома як Pao Ma Liu Liu De Shan Shang («На горі біжить кінь»).

⁷ Сяо дао – це популярні китайські мелодії сільської та міської місцевості, що характеризуються фіксованою мелодикою, текстами та формою. Деякі мелодії, такі як «Мелодія жасмину», як ще називають пісню «Little Blue Flower», утворили багато варіантів.

Список використаної літератури

1. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2019. 200 с.
2. Дерев'янченко О. «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» Михайла Вериківського: принципи опрацювання фольклору. *Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2022. Вип. 134. С. 69–84.
3. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій пол. ХХ ст.: автореф. дис... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
4. Лю Ся. Балада як наративний жанр камерно-вокальної музики. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. ХХІ. С. 123–135.
5. Христиансен Л. Черты единства в интерпретации фольклора. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1982. Т. 24. С. 351–360.
6. Чжан Лін. Жанр обробки народної пісні на сучасному етапі: культурно-історичний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2020. Вип. ХІХ–ХХ. С. 298–312.
7. Ян Цзюнь. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.: дис... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
8. Huang Ruo. Folk Songs for Orchestra. Full score. London : G.Riccardi & Co, 2012. 60 p.

9. 华裔作曲家黄若回母校上海音乐学院 带来了中国民谣 URL : <http://news.cctv.com/2019/10/20/ARTIsJtuy2N6dOt3ORCgZeOH191020.shtml> (Дата звернення : October, 5, 2023).
10. 梁茂春. 中国交响音乐博览会. 人民音乐出版社. 北京. 2010. 883頁.

References

1. Den Tsziaun. Kytaiska orkestrova dukhova muzyka u konteksti dialohu kultur : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Lvivska natsionalna muzychna akademiia imeni M. V. Lysenka. Lviv, 2019. 200 s.
2. Derevianchenko O. «Piat pies dlia strunnoho kvartetu na narodni temy» Mykhaila Verykivskoho: pryntsyipy opratsiuvannia folkloru. Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho. 2022. Vyp. 134. S. 69–84.
3. Derevianchenko O. Neofolklorizm u muzychnomu mystetstvi: statyka ta dynamika rozvytku v pershii pol. XX st.: avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. Chaikovskoho. Kyiv, 2005. 19 s.
4. Liu Sia Balada yak naratyvnyi zhanr kamerno-vokalnoi muzyky Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. Kharkiv, 2020. Vyp. KhXI. S. 123–135.
5. Khrystyansen L. Cherty edinstva v interpretatsii folklora Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1982. T. 24. S. 351–360.
6. Chzhan Lin. Zhanr obrobky narodnoi pisni na suchasnomu etapi: kulturno-istorychnyi aspekt. Problemy vzaïmodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. 2020. Vyp. XIX–XX. S. 298–312.
7. Ian Tszun. Symfonichna muzyka u sotsiokulturnomu prostori Kytau ostannoï chverti XX – pochatku XXI st.: dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2005. 19 s.
8. Huang Ruo. Folk Songs for Orchestra. Full score. London : G.Riccardi & Co, 2012. 60 p.
9. Hua yi zuo qu jia huang ruo hui mu xiao shang hai yin le xue yuan dai lai liao zhong guo min yao: URL : <http://news.cctv.com/2019/10/20/ARTIsJtuy2N6dOt3ORCgZeOH191020.shtml> (Accepted: October, 5, 2023).
10. Liang Mao Chun. Zhong guo jiao xiang yin le bo lan hui. Ren min yin le chu ban she. Bei jing. 2010. 883 p.

GENRE-STYLE CHARACTERISTICS OF «FOLK SONGS FOR ORCHESTRA» BY HUANG RUO

Huang Kailiang – graduate student of the Department of History of World Music at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

The article focuses on the orchestral music of Chinese composers of the early twenty-first century, which is an insufficiently studied area of contemporary music. Attention is paid to the works of a young Chinese composer Huang Zhou, who was educated and works in the USA. His music is characterized by a combination of academic Western style and traditional Chinese folklore. The example of Folk Songs for Orchestra demonstrates the peculiarities of the composer's use of folk tunes in orchestral sound. The complexity of the genre profile of the work, which combines the features of an orchestral arrangement and a folklore composition within a four-part cycle, is determined. The peculiarities of such genres as «folklore arrangement», «ballad», «folk song for orchestra» are investigated and strategies for their implementation in composer practice are studied. The author comments on the definitions of Western musicologists and the composer himself as symphonies and ballads, which are proposed to be considered additional genre features of the cycle. The peculiarities of the stylistics of the cycle's parts are analyzed in terms of combining the features of Chinese folk music and the principles of Western academic music.

Key words: works by Huang Zhou, folk songs for orchestra, Chinese-American composers, orchestral cycle, genre, Chinese traditional music, folklore arrangement.

UDC 785.11

GENRE-STYLE CHARACTERISTICS OF «FOLK SONGS FOR ORCHESTRA» BY HUANG RUO

Huang Kailiang – graduate student of the Department of History of World Music at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

The aim of article is to analyze «Folk songs for orchestra» by Huang Ruo from the point of view of the specifics of their genre and style profile and the principles of processing the folklore primary source.

Research methodology is based on the combination of the following methods: historical-typological (which made it possible to determine the place «Folk songs for orchestra» in the musical culture), structural-analytical (which made it possible to identify the peculiarities of the form), genre-stylistic (which helped to determine the peculiarities of the genre profile and stylistic features) and comparative (thanks to which it was possible to compare «Folk songs for orchestra» with similar opus of other composers).

The scientific novelty of the article consists in involvement of the instrumental music by Huang Ruo, who is still unknown to Ukrainian musicology, although he has significant weight in Western musical culture.

Conclusions. The article focuses on the orchestral music of Chinese composers of the beginning of the 21 st century, which is defined such as the insufficiently studied field of contemporary musical art. It is paid attention to the music of the young Chinese composer Huang Ruo, who was educated and works in the United States. The peculiarity of his music is determined by the combination of the principles of academic Western stylistics and traditional Chinese folklore. «Folk Songs for Orchestra» demonstrates the features of the composer's usage of folk chants in orchestral pieces. The complexity of the genre profile of the music is determined, which, within the framework of a four-part cycle,

combines features of orchestral arrangement and folklore composition. Peculiarities of such genres as «folkloric processing», «ballad», «folk song for orchestra» are studied and the peculiarities of their implementation in composer practice are studied. Definitions like symphony and ballad, given to «Folk Songs for Orchestra» by Western musicologists and the composer himself are commented. It is suggested to be understood by additional genre features of the cycle. The peculiarities of parts of the cycle are analyzed from the point of view of the combination of features of Chinese folk music making and the principles of academic music of the Western model.

Key words: music by Huang Ruo, folk songs for orchestra, Chinese-American composers, orchestral cycle, genre, Chinese traditional music, folklore processing.

Надійшла до редакції 30.10.2023 р.

УДК 785.11:78.071.1(73) Бернштейн]

«ЧИЧЕСТЕРСЬКІ ПСАЛМИ» ЛЕОНАРДА БЕРНСТАЙНА ЯК ЗРАЗОК ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЖАНРОВОГО ІНВАРІАНТУ

Олексієнко Артем – аспірант творчої аспірантури, кафедри хорового диригування,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
<https://orcid.org/0009-0003-8932-7009>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.680>
Strelya1997@gmail.com

Досліджено «Чичестерські псалми» американського композитора Леонарда Бернштейна як зразок переосмислення традиційного жанру. Розглянуто історію та обставини виникнення твору. Простежено відбір та компонування текстів псалмів, прокоментовано їхній зміст, підкреслено підпорядкування цього процесу конкретному авторському задуму. Охарактеризовано виконавський склад та композиційну будову «Чичестерських псалмів». Проаналізовано текст, структуру та музичний тематизм кожної частини циклу. Особливу увагу приділено логіці тонально-гармонічної та фактурної організації форми, співвідношенню вокально-хорових та оркестрових партій. Виявлено специфіку стильового синтезу в музиці Л. Бернштейна, наголошено на взаємодії у проаналізованому творі елементів стилів, властивих різним історичним епохам та інтонаційним практикам. Зроблено висновок, що «Чичестерські псалми» є сучасним художньо переконливим зразком втілення давнього жанру священних піснеспівів, у якому поєднується традиційне та новаторське, академічне та масове, загальноживане та індивідуально-неповторне.

Ключові слова: творчість Леонарда Бернштейна, «Чичестерські псалми», хорова музика, жанр псалму, стильовий синтез.

Постановка проблеми. Американський композитор, диригент, піаніст та педагог єврейсько-українського походження Леонард Бернштейн (1918–1990 рр.) вважається однією з найвідоміших та найуспішніших фігур в історії класичної музики США. Він зміг поєднати світи концертного залу та музичного театру, залишивши після себе багату спадщину як у творчій галузі, так і в громадській – у вигляді інституцій, створених за його ініціативи чи підтримки. Його ім'я сприймається сьогодні у світі як символ невтомної та продуктивної праці на ниві музичної культури.

Композиторська спадщина Л. Бернштейна охоплює різні жанрові сфери: театральну, оркестрову, камерно-інструментальну, камерно-вокальну, хорову. Зразки хорової музики є нечисленними, але доволі показовими для естетики та стилю композитора. Один із них – «Чичестерські псалми», назву якому дало невелике місто у південно-східній частині Англії. Настоятель місцевого кафедрального собору Волтер Грассі (Walter Hussey) замовив Л. Бернштейну твір для музичного фестивалю Південних соборів, що мав відбутися в 1965 р.: «Органіст і хормейстер Чичестера Джон Бірч та я дуже прагнемо мати музичний твір, який об'єднані хори могли б заспівати на фестивалі, який відбудеться в Чичестері в серпні 1965 року, і ми подумали, чи не погодилися б ви написати щось для нас» [8]. Від моменту прем'єри у липні 1965 р. «Чичестерські псалми» не сходять із концертних сцен, а в період масштабного святкування 100-річчя від дня народження Л. Бернштейна, яке тривало з вересня 2017 р. по серпень 2019 р., цей твір, згідно даних Leonard Bernstein Office, було виконано 277 разів у 28 країнах Азії, Австралії, Європи, Північної та Південної Америки [8]. Така популярність «Чичестерських псалмів» зумовлює необхідність наукового осмислення цього художнього феномену та чинників, що визначили можливість його функціонування паралельно у церковному та світському середовищі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творча постать Л. Бернштейна отримала у західному музикознавстві доволі широке висвітлення. Інформація про його діяльність та композиторську спадщину міститься у монографіях, статтях та дисертаціях. Більша частина їх включає відомості про життя та діяльність маестро, про його естетичні погляди та мистецькі орієнтири [9, 10, 11]. Безпосередньо «Чичестерським псалмам» присвячені роботи Дж. Фішбейна (J. Fishbein) [5] та Дж. Мосері (J. Mauceri) [8].