

IMMERSIVE AUDIO AND ITS VALUE FOR CLASSICAL MUSIC

Nosenko Oleksii – PhD Student, speciality 025 «Musical Art» National Academy of Culture and Arts
Management: Kyiv, Ukraine Assistant at the Department of Sound Production
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The article analyzes the art of music in the context of immersive audio, the peculiarities of preserving classical music in immersive audio formats, the opinions and experience of sound engineering specialists in new formats of recording, mixing and audio reproduction, considers modern streaming services for spatial audio reproduction and the functioning of digital concert halls, defines the role and the value of immersive audio for classical music in Ukraine in particular.

Key words: classical music; musical art; immersive audio; immersive technologies; spatial sound; Dolby Atmos.

UDC 781.22:681.84]-023.5:785(477)

IMMERSIVE AUDIO AND ITS VALUE FOR CLASSICAL MUSIC

Nosenko Oleksii – PhD Student, speciality 025 «Musical Art» National Academy of Culture and Arts
Management: Kyiv, Ukraine Assistant at the Department of Sound Production
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The purpose of the study to analyse musical art in the context of immersive audio and identify the peculiarities of preserving classical music in immersive audio formats.

The research methodology is based on the use of cognitive and systemic methods, the method of observation, and a combination of historical, source, dialectical, and musicological approaches.

The scientific novelty of the study is that it analyses musical art in the context of immersive audio and substantiates the value of the new format in recording, mixing and reproducing classical music for the musicological space.

Conclusions. For classical music, immersive audio is of high value primarily in terms of preserving the authenticity and accuracy of capturing the sound of instruments in a particular space where it was performed. Listening to classical music has become more comfortable for listeners, and the sound has become even more realistic thanks to the development of digital streaming services in combination with the new Dolby Atmos music format. Having access to immersive audio from anywhere in the world, the listener receives the same rich experience as when attending a concert. The new format of music playback encourages the development of related industries that are tangentially related to the art of music, as well as the introduction of classical music into other areas, such as art therapy or inclusive education.

Key words: classical music; musical art; immersive audio; immersive technologies; spatial sound; Dolby Atmos.

Надійшла до редакції 3.02.2024 р.

УДК 785.11

КОНЦЕПТОСФЕРА ІНЬ–ЯН У СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ 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>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.774>
1259258514@qq.com

Вивчаються програмні оркестрові твори сучасного китайсько-американського композитора – Хуана Жо. Зазначається важливість вивчення подібних творів як свідчень міжкультурних взаємодій в мистецтві сьогодення. Виявлено, що у творах для оркестру Хуана Жо китайські музичні традиції та філософські погляди сплавляються з актуальними композиторськими техніками, прикладами чого є опуси «*Becoming Another*» та «*Still / Motion*» для великого оркестру. Встановлено, що глибинною смисловою основою зазначених творів стала філософська пара концептів Ін-Ян, що вважається проявленням китайського дуалістичного мислення діалектичного типу. Визначено, що основою музичних подій «*Becoming another*» є перехід від Ін до Янь, реалізований в безперервному перетворенні звукового матеріалу, у той час як основою «*Still / Motion*» стає демонстрація дуальних відносин різних музичних параметрів, які, співіснуючи в симультанній реальності, створюють унікальний звуковий простір твору.

Ключові слова: творчість Хуана Жо, китайсько-американські композитори, твори для оркестру, музика та філософія, сучасна музика.

Актуальність дослідження. Музика для оркестру, написана сучасними китайськими композиторами, посідає важливе місце в музикознавстві сьогодення. Серед питань, над якими замислюються дослідники, є значення цих творів у контексті оркестрової музики Китаю та світу, їхня роль у реалізації проблеми міжкультурної взаємодії, стильові та жанрові показники опусів, риси національної визначеності тощо. Водночас оркестрові опуси молодих композиторів китайського походження поки що, на жаль, досліджені в недостатньому обсязі. Це стосується й музики талановитого митця Хуана Жо, який на сьогодні вже є автором низки сценічних, оркестрових, камерно-інструментальних та вокальних

композицій, що активно виконуються на Заході, проте досі не знайшли музикознавчого відгуку. Стиль творчості композитора поєднує унікальне відчуття китайської музичної ідентичності та композиторські техніки сьогодення, що особливо чітко виражено в його музиці для симфонічного оркестру. Одними з таких творів є композиції «*Becoming Another*» та «*Still / Motion*» для великого оркестру, стилістичні особливості яких стали об'єктом дослідження у цій статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оркестрова музика китайських композиторів усе частіше привертає увагу дослідників, роботи яких умовно можна поділити на такі, в яких розглядаються особливості функціонування оркестрової музики на території Китаю (роботи Деня Цзякунь [1, 2], Ян Цзюнь [7] та ін.), та ті, в яких аналізуються характерні риси симфонічних творів китайських композиторів крізь призму питання «Схід – Захід» (наприклад, роботи Фредеріка Лау [9]). Водночас справедливо буде зазначити, що оркестрова музика Хуана Жо ще не ставала об'єктом спеціального дослідження, попри те, що його опуси є популярними на Заході та нерідко стають частиною програм концертів симфонічної музики. Така популярність музики китайського композитора обумовлена специфічністю її музичної мови, яка поєднує характерність східного колориту та сучасні композиторські техніки. Високий художній рівень творів Хуана Жо, що унаочнює його професіоналізм як композитора, підкреслює актуальність їхнього наукового опрацювання.

Мета статті – визначити особливості музичної мови творів для великого оркестру «*Becoming another*» та «*Still / Motion*» Хуана Жо з точки зору особливостей їхнього жанрово-стильового профілю та принципів втілення окремих ідей китайської філософії.

Виклад основного матеріалу. Хуан Жо (народився у 1976 р. у Хайнані, провінція Гуанчжоу) – сучасний композитор китайського походження, який нині живе та працює в США. Окрім композиторської діяльності, він відомий також як диригент та діяч мистецтв, який через музичну творчість поширює традиції китайської культури. У творчому плані Хуан Жо йде шляхом, прокладеним такими композиторами як Тан Дун, Чень І, Брайт Шен, Чжоу Лун, що народилися у Китаї, але, отримавши освіту за кордоном, асимілювалися у США. Творчість цих митців об'єднує спільна риса – звернення до тем та концептів східної культури, використання форм та засобів китайської традиційної музики, поєднаних із західними жанрами й стильовими характеристиками. Водночас способи проявлення «східної» ідентичності у кожному з творів є різними.

Хуан Жо навчався у Шанхайській консерваторії та вивчав основи як традиційної китайської, так і західної музики. У дев'ятнадцятирічному віці композитор переїхав до Сполучених Штатів для навчання, згодом отримавши вищу музичну освіту у консерваторії Оберліна (бакалавр) та Джульєрдській школі (магістр). На сьогоднішній день митець живе у Нью-Йорку, співпрацюючи як автор музики з відомими оркестрами та виконавцями.

Хуан Жо є автором численних сценічних творів, камерних ансамблів, сольних творів для різних інструментів, експериментальних композицій. Вагому частину його творчого багажу складають програмні оркестрові опуси, що концентрують ознаки його індивідуального композиторського методу та органічно поєднують елементи східної та західної музичної мови. Зокрема, показовою рисою творчості композитора є використання концептів традиційної китайської філософії, яскравим прикладом чого можуть слугувати твори «*Becoming another*» та «*Still / Motion*», в яких відображено ідею східної дуальності, вираженої у складній взаємодії концептів Інь та Ян.

Дихотомія Інь–Ян є проявленням китайського дуалістичного мислення, що лише віддалено нагадує західні діалектичні принципи, побудовані на основі формальної логіки. Західна діалектика фокусується на суперечності та змінах та може бути узагальнена у трьох правилах: перехід кількісних змін у якісні, єдність і боротьба протилежностей та заперечення заперечення. Китайська діалектична думка відкидає наявність справжньої суперечності та приймає єдність протилежностей – Інь та Ян, вважаючи їх співіснування постійним та таким, що не виключає один одного. Це робить китайський світогляд цілісним, динамічним та діалектичним.

Інь–Ян є одним із найвідоміших символів Східної Азії. Він представляє собою коло, розділене на дві рівні половини вигнутою лінією, одна сторона якого чорна (Інь), а інша – біла (Ян) (Мал. 1).



Мал. 1 Символ Інь – Ян

У цьому символі закладене розуміння інтеграції двох протилежних космічних енергій, що є основою для формування всіх світових явищ. «Інь уособлює "жіночу" енергію, таку як місяць, ніч, слабкість, темрява, м'якість і жіночність; а Ян – "чоловічу" енергію, таку як сонце, день, сила, яскравість, твердість і мужність. Біла крапка в чорній області та чорна крапка в білій області означають співіснування та єдність протилежностей, що утворюють єдине ціле» [6; 31]. Нерівна лінія, що ділить символ, означає відсутність абсолютної межі між протилежностями. Таким чином, «принцип Інь–Ян втілює дуальність, парадокс, єдність у різноманітності, зміну і гармонію, пропонуючи цілісний підхід до вирішення проблем» [6; 32].

Походження філософії Інь–Ян досі є суперечливим питанням. Так, дослідник Го Мін Чень [5] розробив історичні та філософські характеристики Інь–Ян, аналізуючи китайську концепцію «бянь» (зміни) у старовинній «Книзі змін» («І Цзін»), виділяючи Інь та Ян в якості фундаментальних основ для розуміння всесвіту. Зміна, таким чином, розуміється фундаментальним принципом світобудови, що формує онтологічні позиції китайської філософії. Ці ідеї вплинули майже на всіх давньокитайських мислителів, у тому числі Конфуція та Лао-цзи. Останній з них є засновником даосизму, в рамках якого Інь та Ян розглядаються як основа всіх речей у всесвіті, породженому природнім ходом (Дао):

«Один породив Два.
Два породило Три.
Три породили всі речі.

Всі речі несуть у собі Інь і тримаються на Ян.
Їх змішаний вплив приносить Гармонію» [6; 33].

Пітер Лі [10] вважає Інь Ян не лише давньою китайською філософією, а й цілісним, динамічним та діалектичним світоглядом, що включає «три постулати» дуальності. На думку дослідника, принцип «холістичної дуальності» дозволяє розуміти цілісність лише за наявності двох протилежних елементів; «динамічна дуальність» обумовлює взаємний перехід елементів один в одного в процесі балансування; нарешті, «діалектичний дуалізм» стверджує, що «цілісний і динамічний принципи можуть існувати, оскільки два протилежні (відносно суперечливі), але взаємозалежні (відносно сумісні) елементи існують як протилежності в єдності, щоб взаємно стверджувати (для послідовності і рівноваги) і взаємно заперечувати (для повноти і пунктирного зсуву)» [10; 416].

Лі Ці, Річард Нісбетт та Янь Цзі Су трактують взаємозалежність між Інь і Ян як взаємодію двох космічних енергій: «Коли Інь досягає своєї крайності, він стає Ян; коли Ян досягає своєї крайності, він стає Інь. Чистий Інь прихований в Янь, а чистий Янь прихований в Інь» [8; 450]. Коротко підсумовуючи ці спостереження, Тоні Фан зазначає: «Інь і Ян співіснують у всьому, і все охоплює Інь і Ян. Інь і Ян породжують, доповнюють і підсилюють одне одного. Інь і Ян існують один в одному і взаємодіють один з одним, утворюючи динамічну і парадоксальну єдність» [8; 34].

Дискурс нескінченного, циклічного і трансформуючого руху змін позначається на філософському дискурсі та також впливає на бойові мистецтва, медицину, науку, літературу, політику, повсякденну поведінку, вірування, мислення та інші сфери. Так, у старовинних китайських віруваннях концепція Інь–Ян має безпосередній зв'язок із теорією музики, а звуки старовинної китайської ладової системи «люй-люй» поділяються на «іньські» та «янські». В статті Ден Цзяньгуна зазначається, що «відповідно до легенди, Лінь Лунь, наслідуючи спів птахів, зробив 12 бамбукових трубок, довжини яких знаходилися у певному числовому співвідношенні одна відносно іншої, також використовуються металічні трубки або 12 дзвіночків, настроєних по півтонах. Кожен нижній звук трактується як «янський», який має «інський» аналог, розташований на квінту вище. Укладається два ряди трубок, із довших видобуваються «янські» звуки, або «дин» («чисті»), а коротших – «інські», або «чжо» («мутні»), які співвідносяться рівно за квінтами. У результаті й виникає 12-ступеневий хроматичний звукоряд» [2; 187].

Звернення до китайської традиційної ладової системи також показує наявність дуалізму Інь та Ян. Так, ладова система китайської музики вельми різноманітна, проте в її основі лежить пентатоніка, в рамках якої реалізується дуальні закономірності. П'ять основних китайських ладів (цзюе, юй, шан, чжи та гун) містять уявлення про лади Інь та Ян.

Одним із перших композиторів, хто звернувся до концепції Інь–Янь, втілюючи її в музиці, став Джон Кейдж. Так, його захоплення східною філософією та ідеєю дуальності стало імпульсом до створення знаменитої композиції «4'33''», в якій на концептуальному рівні взаємодіють звуки та тиша. Дуальними опозиціями пронизані й твори Тан Дуна, в яких східна та західна традиція притягують та відштовхують один одного як Інь та Ян.

В оркестровій музиці китайських композиторів взагалі взаємодія західних та східних елементів стає аналогом відносин Інь–Ян та є важливим показником стилю. Ден Цзянькунь, досліджуючи інструментальну духову музику китайських авторів, зазначає, що «для сучасного музичного мистецтва Китаю загалом та у використанні музичного інструментарію в духовій музиці зокрема важливим є баланс «західного» і «східного» елементів, акультурації та інкультурації, що дасть можливість продовжити життя національної традиції, основаної на «зростанні» з рідною культурою, у нових творчих формах» [2; 186].

В оркестровій музиці Хуана Жо концептуальний сенс взаємодії Інь–Янь проявляється особливим чином. Так, основною ідеєю «*Becoming another*» (дослівно «Стаючи іншим») є перетворення, зміна, що у філософії даосизму вважається головною формою існування Всесвіту. Твір був написаний у 2015 р. на замовлення Національного симфонічного оркестру Тайваня. «*Becoming another*» увійшов до альбому Хуана Жо «У безмежний світ» («*Into the Vast World*», лейбл «*Innova*»), в якому зібрані основні симфонічні твори композитора. Альбом побачив світ у 2020 р. та складається виключно з живих записів. Усі твори альбому сконцентровані навколо проблеми дуальності життя: рух та спокій, позачасовість та миттєвість, дикість та урочистість. У своєму інтерв'ю з приводу виходу цього альбому Хуан Жо повідомляє: «Мене цікавлять контрастні точки, простір і час між ними, а також те, як ці дві точки подорожують, взаємодіють, обмінюються та інтегруються одна з одною. Я вірю, що те, хто і де ми є, і коли ми існуємо, зрештою, визначає нашу музику. Мій новий диск «У безмежний світ» документує мою власну подорож зі Сходу на Захід через мої симфонічні та оперні твори протягом багатьох років. Це збірка думок і моментів із мого життя у величезному світі, сповненому течій і протитечій. Тому в цьому альбомі моя творчість охоплює вибір дуальностей, які існують у цьому часі та просторі. Мої композиції ґрунтуються на тому, що я створив і назвав «"дименціоналізмом"»¹, який пов'язує всі речі з усіх боків крізь простір і час» [7].

«*Becoming another*» призначений для великого оркестру з розширеною групою ударних інструментів, до яких, окрім академічного набору, включені великий там-там, маримба, індонезійські гонги та трубчасті дзвони. Композиція триває 15 хвилин і представляє собою дуже «тягучу» звукову масу, в якій звучності ніби перетікають від одного стану до іншого, в чому складно не відзначити реалізацію взаємодії Інь та Ян.

Починається твір із *ff* у низьких струнних, дерев'яних та мідних духових в унісон зі звуку «*фа*» та різкого удару великого там-таму й трубчастих дзвонів, що ніби символізує єдність універсуму. Потроху музичний простір починає розростатися, захоплюючи нові висоти. Проте цей процес відбувається вкрай повільно та невпевнено. Спочатку основна висота «*фа*» ледь чутно «розхитується» нотами «*мі-бемоль*» (контрабаси та туби). До цього процесу приєднуються високі струнні («*соль*» та «*сі-бемоль*»), яким вторять у далечині віброфон та маримба. В результаті поступового нашарування голосів починає формуватися пентатонічний звукоряд (*фа – соль – сі-бемоль – до – мі-бемоль*), що нагадує лад «шан», побудований від «*фа*».

У т. 12 з'являється новий елемент – квінта «*сі – фа-дієз*» валторн, яка невдовзі підхоплюється іншими інструментами, що разом безупинно пролонгують звук «*фа*». Лише у т. 15 басова партія зміщується на велику секунду вниз до «*мі-бемоль*». Проте ця зміна відбувається вкрай непомітно, адже вся оркестрова маса знаходиться у стані перманентного коливання, «мерехтіння», що створюється за допомогою секундових або терцієвих тремоло, які переміщуються від одного інструмента до іншого або звучать разом, створюючи стереофонічний ефект.

Перший кульмінаційний «зрив» відбувається у т. 32, коли всі інструменти піднімаються до найвищої точки як теситурно, так і динамічно (*ff*), утворюючи кластерне співзвуччя, яке являє собою згорнуту у вертикаль пентатоніку «*мі – фа-дієз – соль-дієз – ля-дієз – до – ре*» на незмінному басу «*фа*».

Із т. 33 починається друга хвиля розвитку. Вона позначена більш розвиненим мелодичним рухом. Тут з'являються арпеджіо у фразах акомпануючих інструментів та виділяється основна мелодична лінія, доручена валторнам, що розвивається секвенційно, рухаючись поступово вгору. Змінюється й характер басової лінії, що починає більш активно розгойдуватися, захоплюючи сусідні висоти – «*мі-бемоль*» та «*соль*».

У т. 52 розпочинається умовна третя хвиля розвитку. Її звуковою основою стає перманентне «коливання» низьких струнних, духових та діалог між валторнами та скрипками, що то сходяться в унісон, то знову розходяться власними шляхами. Постійно з аморфної маси звуків починає народжуватися прониклива та хвилююча мелодія у скрипок (т. 78), до яких у наступній фразі приєднуються флейти та гобої (т. 84). Цей ліричний настрій постійно перебивається «невдоволеними» репетиціями труби, які позначені гучною динамікою та штрихом *sfz*. Магічного, інфернального ефекту додає музиці тембр повітряних дзвіночків, чії звуки буквально розсипаються простором, значно освіжаючи твір.

Поступово звучання низьких інструментів відступає та музика остаточно «перетворюється». В партитурі залишаються лише високі духові (флейти, гобої, кларнети), струнні, перкусія (тт. 95–99) та ледве чутне «до» у туби. В т. 100 підключаються й труби, які нещодавно звучали вкрай зловісно та протистояли основному руху музики. Але тут їхня характеристика змінюється: вони звучать хвилююче, неначе передвіщаючи якісь зміни. І останні не примусять себе довго чекати. Вже у т. 109 звуковий баланс знову порушується – музика стає більш схвилюваною та хаотичною, перетворюючись на багатокомпонентну рухливу звукову масу, що веде до загальної кульмінації (т. 142), підготовленої наростанням динаміки, повторами фраз та підключенням масиву ударних інструментів. Але після емоційного зриву відключаються не усі інструменти. На тій же гучній динаміці (*fff*) продовжують звучати струнні у високому регістрі (кластер «фа-дієз – соль – ля» третьої октави) та кротали, створюючи надзвичайно пронизливий та неприємний тембр. Поступово всі звуки, окрім «ля», відмирають, а музика, природно затихаючи, закінчується. Наприкінці залишається головне питання: чи відбулося перетворення? Ймовірно – так. Але перетворення отримало й чисто звуковисотний сенс. Від початкового низького звуку «фа» музика прийшла до «ля» третьої октави.

Отже, музика «*Becoming another*» зробила перехід від низького та темного Інь до світлого та високого Янь, а основою логіки побудови твору виступила ідея перетворення. Цьому були підпорядковані всі засоби музичної виразності. Так, специфічною є загальна процесуальна крещендуюча наскрізна форма, яку лише умовно можна поділити на декілька хвиль розвитку відповідно до розподілу кульмінаційних зон – гребнів хвиль. Гармонічний профіль твору сфокусований на використанні всіх 12 хроматичних звуків, з яких постійно утворюються пентатонічні фрази-мелодії, хаотично розкидані по партитурі. Метроритмічною основою побудови більшості фраз є ідея флуктуації, реалізована в численних тремолоючих інтонаціях в партіях всіх інструментів. Цікавим є й використання ударних інструментів, зокрема й специфічно східних, темброве забарвлення яких надає музиці ледь відчутного східного колориту, хоча їх основна функція полягає у формуванні колористичності звучання.

У творі дуже тонко реалізований принцип «діалектичного дуалізму», коли дві протилежності існують в одночасності та плавно мігрують від одного до іншого стану. Образи Інь та Ян не отримують індивідуальної тембрової, гармонічної або мелодико-ритмічної характеристики, а модулювання від однієї якості до іншої відбувається у потоці єдиної сонорної маси складної внутрішньої будови. Це найкращим чином ілюструється словами самого композитора: «Кожен симфонічний простір і час дозволяє мені створювати багатовимірний звуковий пейзаж, який розвивається, трансформується і змінюється від секунди до секунди, від позиції до позиції» [7].

У творі «*Still / Motion*» (буквально, «Спокій / Рух») принцип реалізації дуальності Інь–Ян інакший. Композиція була написана раніше за «*Becoming Another*», у 2009 р., та є безпосереднім вираженням протилежних якостей. Проте в музиці, неначе у символі Інь–Ян, немає однозначності. Покінь заключає в собі рух, а рух реалізується у статичності. Вони виявляються залежними один від одного та лише в синергії створюють цілісність.

Опус призначений для великого оркестру (хоча, як і з «*Becoming Another*», існує версія і для камерного оркестру). Як і у попередньому творі, в «*Still / Motion*» композитор приділяє увагу групі ударних інструментів, включаючи екзотичні для західного слухача бонго, тибетські співаючі чаші, індонезійські гонги.

Твір складається з двох частин, які композитор не називає у партитурі, позначаючи їх як, відповідно, «I» та «II». У цьому можна побачити елемент гри, намагання відійти від конкретизації образів, що відповідним чином розширює їхні семантичні межі².

Перша частина починається з ледве чутного удару бонго та басового барабану, яким відповідають дерев'яні інструменти (флейти, гобої та кларнети) у високому регістрі. Ці питання та відповідь повторюються три рази, і кожного разу діапазон та тривалість звучання духових стають більшим. Інтонаційною основою фраз стає частина пентатонічного звукоряду – «соль-дієз – сі – до-дієз» з наступним «заїжданням» звуку, що підсумовується ударом тибетських чаш. У третьому проведенні додається ще один звук «мі», який не порушує структури пентатоніки. Відмінністю цієї фрази є висхідний рух звуку в кінці («під'їзд») та грізне включення мідної групи на *ff* на звуці «до-дієз», яке також тане у просторі

протягом чотирьох наступних тактів з ефектом спотворення звучання (у партитурі позначено кривою лінією). На тлі згасаючого «*do-dісз*» міді вступає струнна група, в партії якої поступово формується прониклива лірична мелодія, зіткана з інтонацій пентатоніки, звуки якої вперше з'явилися у дерев'яних духових на початку твору. Вона нагадує народну китайську пісню, що виконує група традиційних струнних інструментів з нетемперованим звучанням. Але вже у т. 29 ця тема припиняється та в авангард виходять поодинокі вигуки та невеликі фрази різних інструментів, які створюють ефект сцени з численними персонажами, нагадуючи фрагменти дії китайського традиційного театру.

Починаючи з т. 47 розгортається нова сцена, що базується на постійному звучанні низьких струнних та труб (квінта «*фа – до*») та «мерехтливому» тремолоуючому русі високих струнних та дерев'яних духових, що нагадують коливання, шелест. Ця сонорна маса буквально «виключається» у т. 60, після чого залишається лише стукіт бонго та індонезійського барабану, гучність яких поступово згасає, неначе віддаляючись, остаточно припиняючись у т. 64.

Саме тут (т. 65), як і на початку, з удару бонго та басового барабану починається друга частина. В унісоні оркестру на *ff* звучить репетиція звуку «*ре*». Це звучання пролонгується протягом шести тактів та вбудовується у згасаючу динаміку з поступовим «відключенням інструментів», поки не залишається одна труба. Завдяки репетиціям звучання унісону не характеризується єдністю, а набуває стереофонічності та «мерехтить» неначе зірка. Після тиші та наступного удару гонгу все повторюється. Музика отримує мінімалістичні ознаки. Тут композитор залишає коментар: у фрагментах, що повторюються, варіювати звучання за допомогою різної аплікатури, зсувів на $\frac{1}{4}$ або $\frac{3}{4}$ тону тощо. Таким чином, на наш погляд, реалізується ідея дуальності: попри висотну статичність музика набуває динамічності за рахунок варіювання динаміки, тембрів, артикуляції тощо.

У т. 106 з'являється нова висота – «*соль*», яка змагається з «*ре*» за право вважатися місцевим устоєм. І лише у т. 126 відбувається формування інтонаційної чарунки – пентатонічної фрази «*ре – фа – соль*», аналогічної тій, на якій базувався ліричний фрагмент струнних з першої частини. Їй відповідає фраза «*фа – соль – сі-бемоль*», що нагадує лад цзює та визначається як «інський». Остання фраза стає мінімалістичним патерном, на основі повторення якого формується звуковий профіль музики. Сонорні якості частини попри її одноголосність проявляються у тонкій роботі композитора з динамікою та тембрами, що створює ефект стереофонії.

У т. 202 до загальної звукової маси додається новий пласт у виконанні труб. Він протистоїть основному патерну, адже базується на малосекундовій інтонації «*сі-бемоль – ля*», що повторюється у ритмічній прогресії. Цей деструктивний фактор призводить до порушення унісонного звучання оркестру. Кожний з інструментів отримує власну партію, що, хоча й розвивається за тими ж принципами репетитивності, проте звучить індивідуально, створюючи контрапунктичні взаємодії з іншими партіями. Це призводить до початкового «*ре*» і рух починає «розкручуватися» за тим же сценарієм знову, що дозволяє говорити про ознаки тричастинності, з одного боку, а з іншого – про адитивні якості структури композиції, яка розпадається на дві хвили. Попри спільність звуко-інтонаційних формул за другим проведенням розгортається нова панорама, що призводить до грандіозної кульмінації у фіналі – зриву кластеру на *ffff*.

Отже, беззаперечно, у творі «*Still / Motion*» можна спостерігати дуальність відносин протилежних музичних параметрів, які, співіснуючи в одночасності, формують звуковий універсум твору. Так, першу частину можна охарактеризувати загалом як статичну сонорну масу, проте цю статику формують множинні «рухи» різних груп інструментів, побудованих на спільному звуковому матеріалі. І навпаки, рух другої частини обумовлений роботою композитора зі статичними мінімалістичними патернами, які частіше за все складаються з одного-двох звуків. Внутрішній рух при зовнішній висотній статичності обумовлений змінами артикуляції, динаміки, звуковидобування тощо. Іншим виявляється й композиційний профіль частини, яка, на відміну від континуальної першої, отримує розподіл на два розділи, що починаються однаково (статика), але призводять до різних фіналів (динаміка). Показником статичності у другій частині також виявляється ладо-гармонічний параметр, який сфокусований на розгортанні ладу цзює, у той час як динамічність реалізації цього ладового утворення є результатом метро-ритмічної роботи композитора, що проявляється у зміні тактових розмірів та, як наслідок, – у нерегулярності акцентів.

Висновки. Таким чином, оркестрові твори «*Becoming Another*» та «*Still / Motion*» Хуана Жо представляють своєрідне трактування традиційних філософських східних концептів в західному мистецькому просторі. Композитор розвиває мистецькі тенденції, започатковані його попередниками, та створює зразкові оркестрові опуси, що знайшли визнання по всьому світу. Інтерпретація автором дуальної опозиції Інь–Ян виявляється не прямою, проте прояснює особливості музичної мови та композиції творів, що вивчаються. Хуан Жо, обережно використовуючи елементи китайського

традиційного мелосу, створює «багатовимірні» та глибокі опуси, в яких відображені стильові пріоритети композиторської діяльності автора.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні творів для оркестру Хуана Жо та інших сучасних китайських композиторів в контексті взаємодії східних та західних музичних елементів, а також із точки зору втілення основних філософських та мистецьких концептів китайської культури.

Примітки

¹ Дименціоналізм, або вимірність, або вчення про часові частини – це онтологічна позиція, згідно з якою існування об'єкта в часі подібне до його протяжності у просторі.

² До речі, у словосполучення «Still / Motion» існує ще одне значення. У перекладі з англійської – це буквально «стоп-кадр» – особливий стиль монтажу, який, зазвичай, використовується для створення інтенсивного ефекту.

Список використаної літератури

1. Ден Ц. Інструментальна виразовість у сучасній китайській духовій музиці (на прикладі творів Ван Хешена та Ін Цина). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 28. Рівне : РДГУ, 2018. С. 186–191.
2. Ден Ц. 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.
3. Ян Ц. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті XX – початку XXI ст.: автореф. дис... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
4. Chen G.–M. Bian (Change): A perpetual discourse of I Ching. *Intercultural Communication Studies*. 2008. 17 (4). P. 7–16.
5. Chen M.–J. Transcending paradox: The Chinese 'middle way' perspective. *Asian Pacific Journal of Management*. 2002. 19 (2/3). P. 179–199.
6. Fang T. Yin Yang: A New Perspective on Culture. *Management and Organization Review*. 2012. No. 8. P. 25–50.
7. Huang Ruo: Interview about his new portrait album. URL: <https://www.ricordi.com/de-DE/News/2020/07/Huang-Ruo-Into-the-Vast-World.aspx> (Дата звернення: 02.04.2024).
8. Ji L. J., Nisbett R. E. & Su Y. Culture, change, and prediction. *Psychological Science*, 2001. 12 (6) P. 450–456.
9. Lau F. When a Great Nation Emerges: Chinese Music in the World. *China and the West: Music, Representation, and Reception*. University of Michigan Press, 2017. P. 265–282.
10. Li P. P. Toward a geocentric framework of trust: An application to organizational trust. *Management and Organization Review*. 2008. 4 (3). P. 413–439.

References

1. Den T. Instrumental expressiveness in contemporary chinese wind music (on the example of works by Wang Hashen and Yin Qing) [Instrumentalna vyrazovist u suchasnyy kytaiskyy dukhovyy muzytsi (na prykladi tvoriv Van Kheshena ta In Tsyna)]. *Ukrainian culture: past, present, and ways forward*, 2018. Vol. 28. P. 186–191 [in Ukrainian].
2. Den T. Chinese Orchestral Brass Music in the Context of Cultural Dialogue [Kytaiska orkestrova dukhova muzyka u konteksti dialohu kultur] : PhD thesis. Lviv, 2019. 200 p. [in Ukrainian].
3. Ian T. Symphonic Music in the Socio-Cultural Space of China in the Last Quarter of the 20th and Early 21st Centuries [Symfonichna muzyka u sotsiokulturnomu prostori Kytaiu ostannoii chverti XX – pochatku XXI st.] : PhD thesis. Kyiv, 2005. 19 p. [in Ukrainian].
4. Chen G.–M. Bian (Change): A perpetual discourse of I Ching. *Intercultural Communication Studies*, 2008. 17 (4). P. 7–16 [in English].
5. Chen M.–J. Transcending paradox: The Chinese 'middle way' perspective. *Asian Pacific Journal of Management*, 2002. 19 (2/3). P. 179–199 [in English].
6. Fang T. Yin Yang: A New Perspective on Culture. *Management and Organization Review*, 2012. Vol. 8. P. 25–50 [in English].
7. Huang Ruo: Interview about his new portrait album <https://www.ricordi.com/de-DE/News/2020/07/Huang-Ruo-Into-the-Vast-World.aspx> (accessed 02.04.2024) [in English].
8. Ji L. J., Nisbett R. E., & Su Y. Culture, change, and prediction. *Psychological Science*, 2001. 12 (6). P. 450–456 [in English].
9. Lau F. When a Great Nation Emerges: Chinese Music in the World. *China and the West: Music, Representation, and Reception*. University of Michigan Press, 2017. P. 265–282 [in English].
10. Li P. P. Toward a geocentric framework of trust: An application to organizational trust. *Management and Organization Review*, 2008. 4 (3). P. 413–439 [in English].

THE YIN YANG CONCEPTOSPHERE IN HUANG RUO'S SYMPHONIC MUSIC

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

The article examines the programme orchestral works by the contemporary Chinese-American composer Huang Ruo. The importance of studying such works as evidence of direct intercultural interactions in contemporary art is noted. It is found that in the works for orchestra by Huang Ruo, Chinese musical traditions and philosophical views are fused with

current compositional techniques, as exemplified by the opuses «Becoming Another» and «Still / Motion» for large orchestra. It has been established that the deep semantic basis of these works is the philosophical pair of concepts Yin – Yang, which is considered a manifestation of Chinese dualistic thinking of the dialectical type. It has been determined that the basis of the musical events of «Becoming another» is the transition from Yin to Yang, realised in the continuous transformation of sound material, while the basis of «Still / Motion» is the demonstration of the dual relations of various musical parameters, which, coexisting in a simultaneous reality, create a unique sound space of the work.

Key words: music of Huang Ruo, Chinese-American composers, opuses for large orchestra, music and philosophy, contemporary music.

UDC 785.11

THE YIN YANG CONCEPTOSPHERE IN HUANG RUO'S SYMPHONIC MUSIC

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

The aim of this paper is to determine the peculiarities of the musical language of the pieces for large orchestra «Becoming another» and «Still/Motion» by Huang Ruo in terms of their genre and style profile and the principles of embodying certain ideas of Chinese philosophy.

Research methodology. It was analyzed a lot of major publications on this topic. The principles of historical and cultural approach, stylistic analysis, structural method were used.

Results. The article examines the programme orchestral works by the contemporary Chinese-American composer Huang Ruo. The importance of studying such works as evidence of direct intercultural interactions in contemporary art is noted. It is found that in the works for orchestra by Huang Ruo, Chinese musical traditions and philosophical views are fused with current compositional techniques, as exemplified by the opuses «Becoming Another» and «Still / Motion» for large orchestra. It has been established that the deep semantic basis of these works is the philosophical pair of concepts Yin – Yang, which is considered a manifestation of Chinese dualistic thinking of the dialectical type. It has been determined that the basis of the musical events of «Becoming another» is the transition from Yin to Yang, realised in the continuous transformation of sound material, while the basis of «Still / Motion» is the demonstration of the dual relations of various musical parameters, which, coexisting in a simultaneous reality, create a unique sound space of the work.

The novelty of the work lies in the involvement of music that have not yet been studied and a new philosophical perspective on the problem. *Practical significance.* Results of this issue may be useful for Ukrainian and Chinese musicology in studying the peculiarities of orchestral music of modern Chinese composers.

Key words: music of Huang Ruo, Chinese-American composers, opuses for large orchestra, music and philosophy, contemporary music.

Надійшла до редакції 14.05.2024 р.

УДК 781.68

ТВОРЧИСТЬ КИТАЙСЬКИХ ЖІНОК-ДИРИГЕНТІВ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ ПРАКТИКИ

Ген Іно – аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства,
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського (Київ, Україна)
<https://orcid.org/0009-0000-7656-9656>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.775>
porryhatter666@gmail.com

Розглянуто особливості творчості жінок-диригентів у контексті історії музики. Охарактеризовано передумови та труднощі, а також негативні фактори в оцінці творчості жінок-диригентів сьогодення. Встановлено значущість китайських жінок-диригентів на світовій музичній арені та окреслено їхній внесок у популяризацію класичної музики в Китаї та на Заході. В контексті проблеми інтерпретації західної оркестрової музики розглянуто творчість Чжен Сяоін, Сян Чжан, Тянь Лу. Встановлено, що визначною рисою діяльності Чжен Сяоін, – першої жінки-диригента в Китаї, є доповнення виступів словесними поясненнями, що мають просвітницьку функцію. Внесок Сян Чжан, Тянь Лу в історію світової музики полягає у прокладанні шляху для жінок-диригентів у групі симфонічних оркестрів Європи, Австралії та США, популяризації музики жінок-композиторів та стиранні гендерних передумов творчості.

Ключові слова: інтерпретація, жінка-диригент, оркестрова музика, виконавство, сучасна композиторська творчість, творчість Чжен Сяоін, Сян Чжан, Тянь Лу, «Connect» Кевіна Путца.

Актуальність теми дослідження. Жінка-диригент симфонічного оркестру в XXI ст. є вже достатньо звичним феноменом, який майже не викликає здивувань. Незважаючи на це, відсоток жінок, яким вдається отримати світове визнання в цій професії, залишається низьким у порівнянні з чоловіками. Разом із тим диригентська практика свідчить про постійне поповнення новими іменами, які досягли значних висот.