

The practical significance. The information provided in the article contributes to a deeper understanding of the evolution of the artwork examination in the infrared range, increases knowledge of the method's capabilities, and promotes the development of practical applications of infrared imaging in the examination of Ukrainian cultural objects.

Key words: infrared radiation, history of development, infrared reflectography, infrared luminescence, false-color infrared imaging, technical photography.

Надійшла до редакції 10.09.2024 р.

УДК 78.04

КОНЦЕПТОСФЕРА РИТУАЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ У СКРИПКОВІЙ МУЗИЦІ КИТАЙСЬКОГО КОМПОЗИТОРА МА СІЦОНГА

Лі Яньлун – кандидат мистецтвознавства, PhD
університет Хеджоу (Китай)
<https://orcid.org/0000-0001-6479-061X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.863>

Розглядається проблема втілення ритуальної обрядовості Китаю у скрипковій музиці Ма Сіцонга як однієї з надважливих сфер національного мистецького світогляду. Розглядаються типи програмності та специфіка музичного втілення міфологічно-легендарної сфери у «Міфах, Духах і Божествах Тибету»; релігійної обрядовості буддійських монахів у «Ламаїстському храмі» і «Танці з мечами» з «Тибет-сюїти». Аналітичному розгляду піддається «Танець Драконових Ліхтарів», де вперше у китайській скрипковій музиці втілено дану релігійно-ритуальну концептосферу засобами буквального відтворення обрядодійства. Прототипи первісних архаїчних обрядів тайванських аборигенів у «Гаошань-сюїті» (названої за іменем тубільного племені) постають у п'єсах «Жертвопринесення» та «Викликання духів» і вирішені в аспекті концептуально-філософської програмності.

Ключові слова: ритуальна обрядовість Китаю, скрипкова музика, Ма Сіцонг, Тибет-сюїта, Танець Драконових Ліхтарів, архаїчні обряди, програмність.

Актуальність проблеми. У розмаїтті національних шкіл світового контенту XX ст., кожна з яких репрезентує власні ментально-світоглядні засади, особливе місце серед яких посідає звернення та відтворення крізь призму музичного мистецтва сфери ритуальної обрядовості. Сакраментальні дієства, вироблені століттями, що тривають у бутті того чи іншого народу, кодексують не лише типи вірувань, але й способи їх реалізації, включаючи широкий спектр виразового кола обрядодійств. Вони є традиційними символічними діями, що в образній формі виражають духовно-соціальні події в житті людини та соціуму, охоплюючи значну частину сукупності традиційних умовних дій, котрі в образно-символічній формі виражають установлені зв'язки людей з природою та поміж собою, а також виявляють стереотипні форми масової поведінки, що отримують вираження в повторенні стандартизованих дій. Особливістю обрядів є синтез у них різних видів мистецтв, що дає можливість впливати не лише на розум, але й на почуття учасників, пов'язаних із найважливішими подіями соціального, сімейного та духовного життя етносу. Наявність ритуальної обрядовості є рисою, характерною для усіх відомих людських суспільств, адже вона включає не лише проведення ритуалів поклоніння і таїнств, організованих релігій чи культів, а, відтворюючи при цьому міфічне минуле, залучаючи до спільної діяльності, сприяє її консолідації та впорядкуванню. Так, міф і ритуал становлять нерозривну єдність, адже міф пояснює влаштування світу, подає всі його складові у цілісності, а ритуали підтримують цю цілісність за участю людей (за Дж. Фрезером) [2]. Дослідження в даній антропологічній площині привертають щоразу більшу та інтенсивнішу увагу вчених, таких як Е. Дюркгайм, К. Геертц, К. Леві-Строс та ін., включаючи в ареал досліджень різноманітні вектори, в тому – мистецьких інтерпретацій ритуально-обрядових дійств, зокрема, в їх ментально-національних проєкціях. У даному випадку – пропонується розгляд музичного втілення окремих ритуальних обрядодійств у китайській музиці крізь призму творчості одного з найцікавіших композиторів Китаю XX століття Ма Сіцонга. Зауважимо, що дані образно-тематичні концепти, пов'язані з релігійно-обрядовою сферою у китайській музиці європейського зразка з'явилися доволі пізно – фактично, у останній третині XX століття, що пов'язано з політичною ситуацією. Лише «період відкритості», що настає після трагічних наслідків «культурної революції», відкриває осмислення та освоєння всього історично-міфологічного та релігійно-обрядового багатства народів Китаю у новому мистецькому просторі. Проте, навіть на початку та у першій пол. XX століття китайські композитори, особливо ті, що здобували освіту в Європі – були носіями власної національної ідентичності – з одного боку, а з іншого, – вбираючи та популяризуючи загальносвітові тенденції, взорувалися на особливу увагу до минувшни, яка сформувалася в потужну хвилю неокласицизму, проявляли значний інтерес до цієї теми. Проте, чимало з таких творів підлягли згодом заборонам та

забуттю. Звідси – постає актуальна необхідність відновлення історичної пам'яті та осмислення здобутків китайських композиторів у зверненні та втіленні відповідної концептосфери ритуальної обрядовості в музичних творах. І саме постать та творчі здобутки Ма Сіцонга, піднесена й водночас трагічна доля якого є однією з поки що не до кінця відкритих сторінок китайської музики XX століття можуть слугувати основою для розгляду даної наукової проблематики.

Методологічною та теоретичною базою для дослідження стали наукові праці, сфокусовані на кількох векторах. Це класичні роботи з антропології, зокрема, присвячені вивченню ритуальної обрядовості та міфології Е. Дюркгайма, Дж. Фрезера [2], К. Леві-Строса [5], К. Геетца [19], В. Тернера [35] та ін., а також – китайської національної традиції в даному аспекті – Су Шуяна [10], Ліхуея Янга [24], Мао Ксіана [27], Джібінга Джуке [38], В. Хавроненка [11] та ін. Симптоматично, що праці з культурології, естетики, філософії, суміжних видів мистецтва, що заторкують і вивчають утілення та взаємозв'язок релігійно-ритуальних обрядів народів Китаю й образів китайської міфології у мистецтві та музиці таких авторів як М. Антошко [2], Джі Джі [21], Л. Піккен [29], Лю Тайнань, Чжоу Чжу-Цюань [45], Куан-мін Ву [43], Ван Бан Сін і Ян Ханзу [41], Е Лань [42] та ін. склали ґрунтовну площину даного дослідження. Оскільки композитор звертався у втіленні засобами скрипкової музики релігійної обрядосфери до різних геокультурних зон (Тибет, центральний Китай, Тайвань), постала необхідність локалізації спеціальних наукових досліджень даних регіонів. Так, щодо аналізу ритуально-обрядового дійства, зокрема, Танцю Дракона як одному з найяскравіших символів Китаю, що втілювався у музично-театралізованій танцювальній формі та переріс у всенародні святкування китайців у світі, використано сучасну літературу, присвячену цьому древньому ритуалу, який висвітлюється в роботах Жібінга Шуа [38], Жімінга Донга [39], М. де Віссер [13] та ін. Ці та інші праці становлять вагомий складову в антропологічній сфері світового драконознавства, де Драконам Китаю приділяється особлива увага. Рівно ж задля специфіки осмислення традиції світіння ліхтарів, які у китайців набули сакраментального значення в ритуально-обрядовій сфері, автор спирався на наукові дослідження М. Едера [14] та Хуанга Ксю-вея [18]. Основи музики та сакральної обрядовості буддистсько-ламаїстської храмової традиції Тибету подано в роботах М. Германнса [16], Р. де Небескі-Войковича та В. де Гройтера [30], А. Смейкала [33], Р. Штейна [34], Л. Лхалунгпа [25]. Натомість музичні особливості ритуально-обрядової музики аборигенів Тайваню (народностей аміс, гаошань, до наївного мистецтва яких звертався Ма Сіцонг) висвітлено в працях Ло І-то [26], Мінг-Джін Чю [28], Ше Тана [32], М. Ксю, С. Лайн та М. Ву [17].

Безперечно, що роботи, які стосуються розкриття творчості Ма Сіцонга – стали основним науковим матеріалом, зосередженим у працях Ксюан Танга [37], Лі Яньлуна [6, 22, 23], Лі Хуанджі [44] та ін. Прикладом подібних досліджень у фортепіанній китайській музиці можуть слугувати статті Енджі Пан Хуня [3], розділи дисертаційного дослідження Лу Дзе [7], в якому виводиться поняття концептосфери, хоча й піднімається тема втілення звичаєвої, а не релігійної обрядовості в програмній китайській музиці. Безперечно, що інспірують дану наукову проблематику і нові, характерні для музичного мистецтва XX століття певні типи програмності, що проявилися в інструментальній музиці, які розглядаються в роботах А. Мухи та Л. Кияновської [4].

Виклад основного матеріалу дослідження. Китай, як одна з найдревніших культур, посідає багату і розмаїту обрядовість, виробила чимало її видів та типів, дані про які знаходяться в давніх історичних рукописах, рівно ж – в усній міфологічній традиції. В контексті неокласичних тенденцій, які починають нуртувати наприкінці XIX – поч. XX ст., що викликають інтерес та особливе зацікавлення минулим, перетворюючи його крізь призму власного сучасного бачення, переймаються і молоді китайські композитори, які, навчаючись в Європі спостерігають відповідні процеси та переймають ці новаторські ідеї (серед небагатьох можна назвати оркестровий твір «Церемоніальна музика для конфуціанського храму» Цзяна Веньє (1939 р.), натхненну ідеями Конфуція та музикою двірцевих ритуалів). Таким явищем у китайській музиці, насамперед, стало звернення композиторів до давньої поезії, зокрема, у вокальних жанрах. Так, один із перших вокальних циклів Ма Сіцонга написаний на вірші давніх класичних китайських поетів – «Сім древніх віршів» (1929 р.), згодом композитор створив і інші вокальні цикли («Шість віршів Лі Бая» та «Вісім віршів Танга»). Початком композиторського шляху митця ще під час навчання у Франції стають дві п'єси для скрипки соло на міфологічні сюжети – «Самогубство Імператора Чху біля річки У» та «Сумний місяць» [6]. Незважаючи на численні революційні події та складні історичні колізії, Ма Сіцонг, наділений глибокою інтелігенцією та, отримавши блискучу європейську і національну китайську освіту, тяжіє до глибинних джерел не лише традиційної народної музики, але виявляє інтерес і до багатой історії культурного минулого Китаю, зокрема, у вимірі сакрально-ритуальної сфери. Так, у скрипковій музиці композитор відтворює сцени з життя народу та обряди посполитого середовища («Пісня пастуха» (牧歌), «Танець осіннього врожаю» (秋收 舞曲) тощо). Однак, такий твір як «Танець із мечами» (劍 舞) – постає як вірець ритуальних обрядодійств, а п'єса «Shuyi» –

(Привид, 述異) написана за мотивами давньої міфологічної китайської поезії. Після відвідин Тибету з фольклорною кіно-експедицією у 1940 р. із метою створення музики до документального фільму про цей край, виникає масштабна розгорнена тричастинна «Поема Тибету» для скрипки і фортепіано.

Її перша частина «Міфи, Духи і Божества Тибету» включає два контрастні розділи. На основі передачі поетичної пейзажистики Тибетських гір (вступний розділ *Andante maestoso*), де розгортається колосальна, симфонічного розмаху картина високогірного Тибету, в якій автор звукописує стрімкі сходження та потужні снігові лавини, нагнітаючи динамічну напругу до високого ступеню апофеотичного захоплення, застосовуючи гіпер-віртуозні засоби у скрипковій та фортепіанній партії. На основі наспівів, записаних композитором в експедиції, побудований другий (втричі більший від першого) розділ *Allegro moderato*, в якому засобами сюїтного нанизування варіантно-варіаційних змін, будуючи композицію за принципом 8 складової форми «бабань», що немов би передає народні уявлення про духів і божеств Тибету та асоціюється з відповідними обрядодійствами.

У другій частині «Ламаїстський Храм» композитор використовує імітації храмових буддійських барабанів, гонгів (малих і великих), дзвонів та труб, гудіння чаш [15], що створюють надзвичайно цікаве тембрально-кolorистичне полотно, яке й звукописує високогірний храм. Та головним тут стає ритм, адже остінатне утримання однієї ритмічної фігури та її постійна повторність – викликає відчуття медитативної зосередженості, нагадує проспівування мантр, монотонне читання молитовних текстів [16]. Однак композитор уточняє характер частини як «*Andante maestoso, quasi una Marcia funebre*», очевидно, намагаючись відтворити похоронний або інший, сакраментально значимий обряд буддійських монахів, які перебувають у медитативному стані. Таке передбачення та застосування медитативно-рефлексивного типу мислення (а це щойно 1940 рік!) стане властивим для західної музики останньої третини ХХ ст. Імітації звучання дерев'яної риби-дримби (драмблоку), підвісних дзвонів, гонгів, гудіння чаш для створення містичної загадкової атмосфери у партії фортепіано засвідчує появу нових сонористичних ефектів.

В останній, третій частині сюїти «Танець із мечами», композитор відтворює традиції найбільш сакраментальної релігійної театралізованої містерії тибетських монахів Цам, відправа якої завжди починалася з цього танцю (за Рене де Войковіцем [30]). Зауважимо, що Цам – це велична танцювальна пантоміма, що готується майже рік, яку виконують лами, одягаючи маски докшитів і разом із шанаками (ламами-споглядальниками без масок, але у відповідному вбранні), що здійснюють коловий релігійний танець, жестикулюючи руками. У пантомімі може бути від 4-5 до 108 учасників. Згідно буддизму – Цам є ритуальним засобом просвітління, заспокоєння і нейтралізації злих духів. Починав містерію танець із мечами у виконанні мирян (це були юнаки – претенденти до вступу в монастир), за ним йшли танець чорних шапок (монахів), танець із барабанами (цей танець згодом також з'явиться, але у фортепіанній творчості Ма Сіцонга), танець чітіпаті (хранителів кладовищ), танець звірів і птахів (олень, яка, лева), завершуючись танцем вартових сторін світу (4-х або 8 посвячених). Закінчувався Цам умертвінням лінга – сили зла, паперовий муляж спалюють, а фігуру з тіста розсікають на непарні частини [25].

Ма Сіцонг майже буквально з кінематографічною точністю передає небувалу енергетику демонстрації різноманітних бойових прийомів, а гіпер-віртуозні партії обидвох інструментів – скрипки і фортепіано – можуть позмагатися у володінні найвищою технічною майстерністю, одним із символічних вимірів якої є унікальне мистецтво конг-фу. Композитор співставляє два типи викладу в солюючого інструменту не лише фактурно, але й динамічно: перший рішучий (наступально-бойовий) акордово-октавний елемент проходить на *f*, другий – складається з невеликих мелодичних поспівок на *p* (немов відповідь на бойові випадки або оборонна техніка). Цей контраст стане одним із рушіїв драматургічного процесу. Ма Сіцонг використовує чимало варіантів октавної, акордової, поліфонічної техніки подвійних нот (паралельне ведення голосів змінюється наслідуванням китайської скрипки ерху – з утриманим остінатним бурдоном у нижньому голосі, рух паралельними октавами тощо). При цьому вражає багатство штрихової техніки, яка демонструє-візуалізує багатство бойових прийомів у цьому танці.

Так, у «Тибет-сюїті» при зображенні величного ламаїстського храму, де композитор задіює імітації буддійських релігійних інструментів, молитовних співів, промовляння мантр тощо, композитор творить глибоку зміслово-філософську картину вражень від високогірного монастиря, зокрема, в її середній частині – «Ламаїстський храм». Фінальний «Танець із мечами» відтворює початок буддійської містерії Цам із демонстрацією бойових мистецтв конг-фу. Звичайно, що композитора приваблювала неординарна і унікальна колористика звукової аури цих обрядів. Так, Ма Сіцонг, звертаючись до релігійно-обрядової сфери у «Тибет-сюїті» оперує специфічним типом програмності, оскільки узагальний тип картинно-пейзажної програмності (1 частина «Міфи, Духи і Божества Тибету»), де Ма Сіцонг по-суті живописує велич гір та легендарні уявлення, які змінює на релігійно-ритуальний тип відтворення майже буквальних обрядодійств, що передбачає втілення концептуальної програмності філософсько-медитативного типу (2 частина «Ламаїстський храм»). Синтез ритуально-обрядової та жанрової програмності спостерігаємо у

третій частині «Тибет-сюїти» – «Танці з мечами», де композитор із винятковою віртуозністю відтворює бойові мистецтва тибетських монахів, намагаючись «задокументувати», буквалізувати їх звуковий перебіг.

Майже десять років поспіль (у 1950 році) з'являється ще одна знакова композиція, пов'язана з релігійно-ритуальною обрядовістю – масштабна концертна п'єса для скрипки і фортепіано «Танець Драконових Ліхтарів». У цьому творі композитор спирається на мотиви народної пісні північної провінції Шаньсі – Li Y ulian Tune (李玉蓮 調). Таким чином, Ма Сіцонг підкреслює і специфіку локального колориту, і викликає алузії щодо втілення певного програмного задуму. Дракон – як міфічна істота стала по-суті національним символом Китаю і є незмінним атрибутом зустрічі китайського Нового Року, будучи однією з центральних фігур великих всенародних святкувань, причому по цілому світі, де лиш перебувають китайці. Відгомони первісного глибоко релігійного обряду зберігаються у цих святкуваннях до сьогодні. Дракон у Китаї був предметом ритуального поклоніння впродовж багатьох тисячоліть. Дослідник Донг Джимінь визначає обряд вшанування Дракона як «сакраментальне дійство, коли велика процесія піднімається на гору Хеншань 劉志丹 上 恆山, відносячи туди Дракона-Луна, осяяного тисячами ліхтарів» [39]. Отже, це фактично релігійно-ритуальний похід, який сягає глибин віків, існуючи також в народній традиції і як Танець Дракона, що став одним із масштабних фестивальних обрядодійств, набираючи значення своєрідного логотипу культури Піднебесної. Дракон є тотемною твариною Китаю, вірування і поклоніння якому існують уже не одну тисячу років. Китайський Дракон – «Лун» – це міфологічна тварина. У Китаї існує легенда, що на початку світ нагадував величезне куряче яйце, у якому панував хаос. У цьому яйці зародився першопредок людей Пань із тілом змії й головою Дракона. Багато років пролежавши в яйці, він перетворився на дорослу людину й, вийшовши з яйця, роз'єднав небо і землю. Тобто, Дракон є сакраментальною постаттю у світотворчому міфі китайців [27]. Також Дракон сприймається в Китаї як символ імператора, якого шанують і поклоняються йому як творцю. Згідно китайських народних вірувань, Дракон є, насамперед, володарем водяної стихії. Існували чотири типи драконів: небесний дракон, що охороняв домівки богів; божественний дракон, що приносив вітер і дощ; дракон води, який визначав напрям і глибину річок і струмків; дракон, що охороняв скарби. Урагани й смерчі сприймалися як боротьба чорних і білих драконів, які наносять один одному удари, проливаючи на землю рясний дощ. Гуркіт грому відповідав гуркіту колісниць, що рухалася хмарами зі Сходу на Захід і везла шість безрогих драконів [24]. Перші зображення драконів, знайдені в Китаї, датуються VI тис. до нашої ери. Їх можна побачити всюди: у храмах, палацах, на меморіальних обелісках, на древніх спорудах, на стінах селянських будинків. Лише на імператорському троні їх майже 400, а в Забороненому палаці – 12 000 [13].

Народна фантазія створила безліч різновидів Драконів. Існувало повір'я, неначебно моря, річки й озера управляються Драконами. Майже всі незрозумілі явища природи люди пов'язували з діями Драконів. Їх зображали в хмарах, туманах або хвилях, підкреслюючи водяну стихію або вітер. Дракон здатен підніматися у небо, ширяти у хмарах. В одній з легенд, що пояснює популярність Дракона в китайському народі, розповідається як людина-лікар допомогла одужати драконові, і тоді на знак вдячності, цар драконів обіцяв посилати на землю гарну погоду [10]. З того часу щороку, в день зцілення божества по всьому Китаю виконувався Танець Дракона. Цей день відзначається 5 числа 5 місяця за місячним календарем і називається «дуань у цзе» або «дуань ян цзе», що можна перекласти як «свято літнього сонцестояння». У парках, на площах великих і маленьких міст, у селищах і селах у цей день влаштовують святкові гуляння, центральним моментом яких є Танець Дракона, рукотворна фігура якого є невід'ємним атрибутом даного релігійного обрядодійства.

Тіло Дракона переважно виготовлене з дерев'яного каркаса, обтягнутого кольоровою матерією, підняте на ціпках, несуть кілька сильних чоловіків. Залежно від довжини, а вона може досягати десятків метрів, відповідно – кількість людей, зайнятих у Танці Дракона, може сягати понад сотню. Вони, під звуки китайських барабанів і литавр, що нагадують гуркіт грому, рухаються то повільно, то поступово прискорюючи крок і починають бігти, у той час як одні піднімають тіло Дракона, інші опускають його, що створює враження дійсно його пірнання у хвилях. Поруч біжать ті, хто несе прапори різних кольорів: жовті і білі символізують вітер і воду, чорні й зелені – хмари. У Дракона довга зелена борода й відкрита паща зі звисаючим червоним язиком. Підсвічений різнобарвними ліхтарями, він виглядає дуже сердито і водночас дуже велично. Перед Драконом завжди біжить людина, що несе на ціпку яскраво розфарбовану кулю, яку одні називають перлиною, інші – сонцем (існує легенда, про дракона, який проковтнув сонце). У південних провінціях Китаю в цей день по річках їздять святково прикрашені човни й люди кидають у воду різні жертви Драконові – повелитю вод. За східним гороскопом, дракон вважається найщасливішим знаком Зодіака.

Упродовж тисячоліть у Китаї витворилося два провідних типи Танцю Дракона – Нанлонг і Білонг. Нанлонг – це форма, поширена в районі навколо Цзяньяна. Тіло дракона важке, а його голова – є найважчою частиною фігури. Стиль Нанлонг дуже імпозантний, а зважаючи на вагові відносини, з

точки зору руху, він орієнтується не на квіти та майстерність оформлення, як Білонг, а на фізичну силу. Приблизно 9-метрове тіло дракона несуть зазвичай майже десять людей, а оскільки Нанлонг не переслідує гнучкості, то дракон може бути завдовжки 20, 100, а то й 1000 метрів. У виробництві Нанлонг є більш традиційним – фігура обв'язується кольоровим бамбуковим папером [39].

Другий стиль Білонг поширений в районі Цзянбей. Що стосується тіла Дракона, то голова Білонг порівняно невелика і легка, і матеріали можна зв'язати традиційним папером, щоб виконувати більш вишукані рухи, які імітують не лише пірнання у воду, а й повороти ліворуч та праворуч. Білонг, зазвичай, проходить у нічні години, тому матеріали, що використовуються для їх виготовлення, є люмінесцентними – раніше, це були численні світляні ліхтарі. Загалом – Танець Дракона – це одна з провідних форм традиційного театралізованого танцю. Він виконується командою досвідчених танцюристів, які маніпулюють довгою, гнучкою фігурою змія, використовуючи палички, розміщені через рівні проміжки часу по довжині змія. Танцювальний колектив імітує уявні рухи цього річкового духу звивисто, хвилясто. Танець Дракона виконують під час китайського Нового року. Рухи у виставі традиційно символізують історичні ролі Драконів, що демонструють силу та гідність. Ліхтарні Дракони, що використовувалися під час нічних фестивалів, були описані ще в літописі династії Сун «Мрії про величність Східної столиці», де фігури Дракона, встановлені для демонстрації, були побудовані з трав і тканин, у середині них могли розміщатися тисячі свічок [38]. Такі Драконові Ліхтарі могли також нести і виставляти напоказ на вулицях під час Фестивалю Ліхтарів у нічний час [14, 18, 35].

Ма Сіцонг, обираючи обрядово-танцювальний прототип для створення своєї композиції, локалізує увагу на північному регіоні з огляду на використаний обрядовий автентичний матеріал. Імітація звучання народних інструментів та мелодичні звороти або цитати – не єдині ключові компоненти народної музики. Іноді лише ритмічний малюнок може надати більше фольклорної ідентичності, ніж інші компоненти. Так, у «Танці Ліхтарів Дракона» відображається суть ритму танцювального святкового дійства. Цей танцювальний ритм зазвичай грають китайські ударні та духові інструменти. Композитор використав даний ритм у партії скрипки, щоб наслідувати народний стиль. Він визначається специфічним групуванням, починаючи з пунктирної фігури з прикінцевим затриманням, що дає відчуття синкопи. Поєднання кількох мелодико-ритмічних модусів, що вкладається в 10-тактову конструкцію, стає основою всієї п'єси. Композитор кілька разів повторює її, піддаючи варіантним змінам у скрипковій партії. Партія ж фортепіано переважно спрямована на імітацію звучання народного оркестру (виразні порожні квінти і кварта в басах із синкопованою фігурою у правій руці). Амплітуда динамічної лінії також покликана до передачі руху Дракона (перше проведення проходить на форте f , друге – на mf , а у третьому – перша нота береться на f , а решта звуків теми відлунюють на p), що немов передбачає підняття в гори, де звуки розсіюються відлуннями. З одного боку дана остінатність у драматургічному плані підкреслює утримані ритуальні рухи, з іншого – співвідноситься з принципами повторності, характерної для автентичної традиційної музики.

Відтворенню своєрідного перебігу жанрово-імпресіоністичних вражень від власне самих Драконових Ліхтарів присвячено великий середній розділ рапсодичного типу – *Meno mosso*. «Розкішна звукописна картина розгортається перед слухачем у фортепіанній партії, майже візуалізуючи фантастичні враження від танцю зі сяючим різними кольорами Драконом та від тисяч повітряних світил, які плавно ширяють, здіймаючись у небо, в той час як партія скрипки – неначе тіло Дракона пірнає і виринає, імітуючи його рухи» [23]. Цікавими програмними елементами в розгортанні подій у цій п'єсі стають проведення Теми Дракона в активному маршово-сподвижному характері, який поступово динамізується за рахунок збільшення гучності від p до f , неначе набираючи маскулінної м'язової сили. Характер наступного епізоду – задиристо-веселий в молодецькому дусі, демонструє силу, вправність і бойовий дух танцівників, які управляють Драконом. Усі теми п'єси чергуються, накладаються, суміщаються в невеликій розробці, передаючи живий процес руху людських мас, припливів і відпливів Драконової фігури, наближення і віддалення вогнів. За рахунок складної поліфонічної фактури, де скрипкова і фортепіанна партія наділені кількома площинами (у фортепіано суміщаються монотонні поспівки-заклинання у правій руці, у лівій – хвилеподібний арпеджіований висхідний рух) твориться яскрава колоритна пульсуюча подіями картина. Тема Дракона, проводиться і у партії скрипки, і у фортепіано, то занурюючись (низхідним спрямуванням), то виринає знову з хвилеподібної арпеджіованої фактури, а стиснені делікатні хоральні акорди, що нависають, немов у небі над процесією – дійсно викликають асоціації з повітряними ліхтарями, які для китайців стали важливим ритуальним символом, який супроводжує їх у перебігу буттєвих вимірів впродовж цілого життя [13; 18].

Та композитор перериває сцену замилювання цим фантастичним видовищем, повертаючись до активного руху процесії, яка знову локалізує увагу на реальних подіях. «На архітектонічній площині – фактично у точці «золотого перетину» Ма Сіцонг урешті демонструє найвишуканішу зону своєї п'єси. На pp у арпеджіованих арфоподібних акордах фортепіано з подальшими делікатними передзвонами-

відгомонами – партія скрипки проводить елементи з різних тем, ніби легко граючись-забавляючись тематичними поспівками. Цей вишуканий атмосферний епізод надає справжнього імпресіоністичного чару, особливо у другому бурдонно-двоголосному викладі скрипки, яка формується з інтонацій головної теми. Модифіковані елементи барабанно-духового оркестру у скрипковій партії переходять до фортепіано, а в сумі – два інструменти сонорно імітують звучання народного оркестру. Після двох виринань (висхідні пентатонні арперджіо у фортепіано) знову проводиться головна тема твору. Хоч і на *p* та зі зміною ролей: інваріант пунктирної теми тепер проводить фортепіано, репрезентуючи свою ударну природу, а скрипка – з апподжіатурною квінтою стрибком через октаву, утримує цей інтервал на порожніх струнах А-Е впродовж 4-х тактів, підхоплюючи в наступних 4 тактах мелодичну лінію зі сфорцандними ефектами на першій долі, до яких достосовується 4-тактова трель, готуючи заключну фазу твору» [22].

Головною темою Дракона, що вбирає у себе елементи всіх попередніх мотивів, при постійному збільшенні динаміки від *p* до *ff* на тлі ритмізованого остінатного ударного супроводу фортепіано, скрипка кадансує двоголосним викладом із бурдонною нижньою відкритою струною А, нарощуючи ритмічне прискорення. «Твір завершується блискучим віртуозним фейєрверком – як данина і захоплення найбільшим сакраментальним духовним символом Китаю, немов салютуючи величому народному дійству» [6]. І вкотре можна згадати про вплив К. Дебюссі з його феноменальними «Фейєрверками».

У цій монументальній композиції Ма Сіцонга перетинається кілька ідіоматичних ліній сакральної обрядовості. Це: а) втілення безпосередніх пластично-хореографічних елементів Танцю Дракона з фольклорною опорою через відповідне музичне оформлення даного дійства; б) замилювання та спроба відтворити засобами імпресіоністичного звукопису символічність та красу Ліхтарів Дракона, які у бутті китайського народу є одними з глибинних знаків національної ідентичності [18]; в) фінальний фейєрверк, як ще один символ Китаю, де було винайдено порох та постало і досягло небувалих висот мистецтво «небесних вогнів», стає симптоматичним завершенням репрезентативної картини, покликаної відкрити засобами європейського інструментарію ментальний образ епічного розмаху. Так, композитор у кількох драматургічних лініях – передачі сили і вправності в процесуальному розгортанні самого танцю та колористично-звукописній атмосферності вражень від містерійності нічної поетики свята, розбудовує масштабне скрипкове концертне полотно, в якому репрезентує засобами європейської скрипки одні з найбільш сутнісних явищ ментально-релігійного світогляду Китаю [12, 21, 24].

Для першої з них Ма Сіцонг використав специфічний ритмічний індикатор – автентичний ритмокомплекс супроводу Танцю Дракона народним оркестром ударних та духових інструментів. Проте, цей сакраментальний ритм композитор доручає партії скрипки, яка виступає основним носієм ідеї танцю, виконуючи роль головного танцівника, що зливається з Луном-Драконом, стаючи уособленням його сили і значимості. На основі остінатних повторів статичної ритмоформули (що характерно для первісних форм заклиально-обрядової архаїки [31]), за рахунок інтонаційно-мелодичного та ладо-гармонічного з яскравими агогічними прийомами варіювання, скрипка моделює підйоми, занурення і виринання, повороти навісбіч, зупинки і щоразу нові ривки. При цьому партія фортепіано, яка переважно імітує звучання народного оркестру творить об'єктно-масове тло загальної заангажованості у процесії тисяч людей, які виступають у містичній співдії з божеством. Така пластична візуалізація при демонстрації м'язево-мускульної сили вимагає від виконавців чи не дослівного артистичного зрощення з театральнo-зримим образом, що, очевидно, виходить за межі традиційної звукозображальності, гравітуючи до буквальних натуралістичних тенденцій. Межуючи з народним наївом, автор співвідноситься з принципами глибинної автентики в достосунку до течії, визнаної в ХХІ століття – *nativ music*.

Лінія ж самих Ліхтарів Дракона – «висвічується» композитором віртуозними перебігами тонких інтонаційних, ритмічних, ладових, тонально-гармонічних, фактурних, агогічних та винахідливих технічно-виконавських прийомів, передаючи безупинну змінність повітряно-світлових ефектів у нічному небі. Рухома, пульсуюча подіями, картина постає у складному поліплощинному перцептивному просторі. Приходячи до точки «золотого перетину» (2/3 форми 166-тактової конструкції), композитор візуалізує на тлі стишених до *p* арпеджіованих арфоподібних акордів фортепіано з делікатними передзвонами-відгомонами, у партії скрипки невимушену і легку гру розмаїтими варіантами-зблисками субмотивів. Цей вишуканий атмосферний епізод надає справжнього імпресіоністичного чару, виказуючи високу композиторську майстерність митця.

Яскраві сонорні імітації (ударно-духового та народного струнно-смичкового інструментарію, який підкреслено у партії скрипки рясними апподжіатурами, бурдонами, флажолетами, чергуванням гри на порожніх струнах, ковзною глісандовою хроматикою) у партіях обидвох виконавців допомагають відтворити демонстраційний перебіг обрядового дійства і низку яскравих вражень від китайського національного колоса.

Додамо, що п'єса суміщає тричастинність, варіантну куплетність, динамічну рондальність, що виникає з процесуальності самого дійства. Програмна база виводить музичну матерію на рівні картинної зображальності, фольклорної жанровості, сакральної обрядової подієвості та символістично-імпресіоністичних рефлексій. В насиченому семантичними знаками поліплощинному полотні переплітаються, накладаються, суміщаються різномірні елементи, що виходять з національної китайської етимології відтворюваного явища, звукову іпостась якого автор моделює співвідносно з європейськими формотворчими нормами. Однак, підкреслимо, що первинна природа музичного та позамузичного ряду диктують і особливу, неповторно-унікальну художню образність «Танцю Ліхтарів Дракона» – п'єси, в якій з величезною силою вперше постають національні сакраментально-релігійні символи у сфері академічної скрипкової культури. Релігійно-обрядова тематика вирине у китайській музиці вже наприкінці ХХ ст. у творчості композиторів «нової хвилі» і стане одним зі знакових вимірів авангардових пошуків [44]. Варто підкреслити, що Ма Сіцонг піднімає дану образну сферу ще у 1950 р. І щойно в 1997 році у Рапсодії «Новий Танець Дракона» Сюй Чанцзюня для симфонічного оркестру з народними інструментами виявляється подібне трактування усамостійнених двох площин: передача руху Дракона і реакцію глядачів, тобто, дану тенденцію в китайській музиці Ма Сіцонг випередив майже на пів століття.

У контексті орієнталістики найбільш інтенсивно зверталися до китайського колориту представники французької школи, а зображення ритуального Сходу стало однією з імалогем (образних векторів) у багатьох творах західних композиторів. Починаючи від К. Дебюссі, який мав значний вплив на Ма Сіцонга, дане образно-тематичне коло значно розширилося і набрало нових значень у музиці другої пол. ХХ ст., коли все більший інтерес почали викликати локальні та маловідомі культури аборигенних племен, віддалених від західно-цивілізаційних уніфікованих нормативів. «В поле зору композиторів потрапляють країни Південної Америки, Африки, Австралії, Океанії, звукові світи яких є новою, свіжою, неповторною у своїй первинній красі та світоглядному універсалізмі барвою на магістралях світової музичної культури (наприклад, «Турангалілла» О. Мессіана). Так, Ма Сіцонг постає в авангарді цих пошуків, а його звернення до музики аборигенів Тайваню є чи не першим зразком освоєння цієї культури академічним музичним мистецтвом, зокрема, скрипковим» [23].

Переживши важкі випробування долі: арешт, ув'язнення та спричинені ними важкі психічні зриви, таємна еміграція до США, Ма Сіцонг «повертається до життя» через скрипкову музику. Першими на шляху відновлення стають дві тайванські сюїти для скрипки і фортепіано, які композитор будує за принципом нанизування-в'язанки на основі архаїчних наспівів і ритмів. Це символістичні настроєві зарисовки узагальнено-психологічного характеру: «Самотність» (Амей-2), «Очерет» (Гаошан-3) і локально визначеного плану: «Сонце-Місяць» (Амей-4) – назва високогірного містично-лікувальної сили озера Тайваню (Sun-Moon Lake Ма Сіцонг відвідував з оздоровчою метою, проходячи реабілітацію); відтворює первісні колективні календарно-обрядові дійства закликання весни, засівання, обробки чи збору врожаю, риболовлі: «Весна» (Амей-1), «Танець людей з гір» на пісню аборигенів про рибальство «Міфотінг» (Амей-5), «Напій» (Гаошан-2), «Танець доброго врожаю» (Гаошан-6); первісних мисливських, бойових танків: «Гірська пісня» (Амей-3), «Бойовий танок» (Гаошан-4) чи сакрально-релігійних з елементами містицизму обрядодійств: «Жертвопринесення (Офіра)» (Гаошан-1) та «Викликання духів» (Гаошан-5). Загалом тайванські сюїти відрізняються компактністю та гравітують до виходу композитора за межі піднесеної романтично-імпресіоністичної палітри, натомість виявляють тенденцію до більш графічного, концентрованого неофольклорного бачення. Тут відчутний вплив великого «нео-архаїста» І. Стравинського («Весна священна» якого свого часу підкорила молодого Ма Сіцонга в Парижі), Б. Бартока, та навіть пост-авангардних течій, зокрема, американських мінімалістів. Добірки колоритних примітивів, вишуканих у своєму простому та незвичайно цікавому тембрально-фонічному, ладо-гармонічному вирішенні зі спробою осмислення глобальних етнологічних архетипів буття дозволяють провести паралелі з Дж. Крамом, Е. Картером, О. Мессіаном, у просторі ж азійської культури – з Т. Такеміцу.

У п'єсі «Офіра» відтворюється екзотичний обряд жертвопринесення духам. Поняття ритуальної жертви є архи-важливим для аборигенів, оскільки пов'язане з проведенням обрядів з різною метою: при зборі врожаю, до і після полювання, риболовлі, перед висівом насіння тощо – зазначають дослідники тайванського фольклору М. Ксю та С. Лейн [17]. Медитативно-становий модус твору досягається за допомогою остінатного повторення-заклинання розмірених, однак різновеликих у кількох поліплощинних зонах фактурного розшарування. Намагаючись передати атмосферу обряду, автор використовує паралельні семантичні ряди різновеликих амплітуд коливальних, однак, обмежених сакраментальною медитативною статикою. Так, партія фортепіано веде дві площини – це повторюваний мікро-кластерний акорд в басах лівої руки, що створює ефект «дзвоніння», натомість як права рука «відлунює» синкопованими збивними акордовими ударами, що передають звуки примітивних інструментів (калатал, шурхотіння палиць, тотемних предметів чи священних чуринг тощо), які супроводжують обряд. Скрипка, на тлі цих подвійних

коливань, починає неспішний речитатив, що імітує промову-заклинання, творячи третій ряд монотонії з цікавим сповзанням-глісандо донизу, виявляючи елементи ковзного ладу – одного з найдревніших типів організації музичного матеріалу. Після проведення-промовляння речитації-заклинання своєрідною підтримкою стає хорова-фортепіанна перегра, яка повторює ритм скрипкового соло, але хоральними акордами (відтіняючи мінорний нахил ладу від «a» у скрипки до мажорного – «A» в хорі). Так, ніби община підтримує дії шамана, хоча загалом композитор застосовує наскрізну драматургію, адже форма розгортається відповідно до важливості та зосередженості на процесі проведення обрядодійства. Від накладання цих лінійних площин (дзвони, удари ансамблю, соло скрипки та заключний хор) творяться паралельні ладові ланцюги, які об'єднуються в поліакорди нетерцевої будови, а ладо-гармонічна хисткість із «блїманням» хроматизмів та альтерованих звуків підкреслює містичну невизначеність.

Загалом твір має тричастинну архітектонічну конструкцію. Перший, вищеописаний quasi-експозиційний розділ – відтворює початок обряду. Кульмінаційна зона твору припадає на середній розділ, де скрипка скандує на рівномірних тривалостях щораз гучніше заклинання, рясно застосовуючи аподжіатури (додаткові звуки перед кожною основною нотою), що створює враження видозміни голосу. Ця соло-промова переходить у паралельне двоголосся, рухаючись спочатку секстами, а далі паралельними квінтами, наслідуючи шаманський горловий спів. У той же час фортепіано нарощує низхідні удари в басах на слабу долю, імітуючи звучання низького барабану, відлуння гонгу чи дзвону. Спільний амбітус скрипкової і фортепіанної партій розростається до 5 октав, що надає цілому об'ємної просторовості, підкреслюючи важливість, всеохопність обряду жертвопринесення [5; 31].

Нова візуалізована сцена завершення обрядодійства постає у фіналі, де відтворюється розширення-розрощення всіх елементів, доходячи до відчуття небувалого поважного звертання до містичного божества, а підкреслені низхідні спади імітують поклони чи припадання до землі перед тим, кому приноситься офіра. Завершує «Офіру» фортепіанна постлюдія, де поступово розбалансовується ритуальна концентрація, адже фінальне висхідне прохання скрипки розширюється до 2-х октавних послідовностей, а у басах поволі аугментують низхідні «хорові поклони», врешті розчиняючись-змагаючи на *pp*.

Ще більш оригінальним прикладом утілення даної концептосфери є «Викликання духів». Цей доволі втаємничений обряд тайванських аборигенів є однією з суттєвих сторін їх світогляду, а культ предків та духів (за О. Фрезером та А. Тойнбі [2; 11]) був поширений фактично по всій землі впродовж існування людства. Один із найзагадковіших, оскільки пов'язаний з викликанням духів – кореспонденції з потойбічно-містичним світом, виявляє рівень глибинних, суб'єктивно-індивідуальних процесів та явищ, таких як шаманістичний містичний транс тощо [8; 20]. Відображаючи вшанування аборигенами своїх предків та духів землі, стрій п'єси та особливо її фактурне вирішення передбачають відтворення розмови між живими людьми та духами їх шанованих предків. «Цікаво, що обрані композитором типи інтервалів та метро-ритміка допомагають зобразити розмову між земним та царством духів, викликаючи серйозне та благочестиве ставлення до них» – зазначає у виконавському аналізі п'єси китайський скрипаль Мінг-Джінг Чіу [28; 53]. Тут інструменти наділяються новими сонорними якостями, пов'язаними не стільки з імітацією тих чи інших тембрів реального звукового світу, але покликані відтворити звуками емоційно-образну шкалу архаїчного магічно-ритуального обряду, діалог між людьми та містичними духами.

На думку видатних антропологів Л. Леві-Брюля та К. Леві-Строса [2, 6] саме в цих обрядах зосереджене надприродне в первісному мисленні, тут формується базис архетипної символіки. Повільне *Lento*, пронизане з одного боку медитативною споглядальністю, з іншого – включає чимало інтригуючих драматичних моментів, якими супроводжуються подібні обряди. Спираючись на мінімалістичний тип вислову, композитор поєднує декілька образно-тематичних комплексів. Спроба ж охопити і передати філософсько-релігійний концепт первинних обрядів аборигенів Тайваню – завдання не з легких, а дана неординарна тематика є доволі рідкісною у музичному мистецтві загалом. Ма Сіцонг застосовує кількарічковий тип драматургії з метою відтворення процесів сугестії (навіювання), характерної для архаїчного синкретичного типу світовідчуття синестезії (задіяння всіх органів чуття), врешті – осягнення трансової медитації як ймовірного просвітлення [8, 20]. Сакраментальні, вузькоамбітусні ходи в глибоких басах у партії фортепіано експонують мірне архаїчне заклинання, в якому суміщаються первісна ангемітоніка з розширеними ходами на зб. 2, що підкреслює певну ірреальність, містичність подій. Композитор тричі повторює це «магічне заклинання» в басах, накладаючи на нього в правій руці фортепіано синкоповані акордові віддзвони з аподжіатурами від двох звуків, які творять мікропласт коливних малих секунд – своєрідних схлипів-*sospirato*, які не зовсім вписуються в узвичаєні канони примітивної первісної музики. Але обряд, пов'язаний з потойбіччям, викликає в художньому втіленні митця і хроматику, яка додає дещо похмурого враження, а статика і повторність лінійних площин ще більше поглиблює моторошну картину спілкування з невідомим.

Ма Сіцонг у даній композиції застосовує безупинно змінну щотактову метрику (4/4, 2/4, 3/4), що відповідає філософсько-космогонічній семантиці китайської системи координат пропорцій часу – баньші. Це поєднання 2-х періодичних метрів, де (4) і-бань і-янь – цілісність всесвіту, (2) і-бань сан-янь – його половина і один неперіодичний (3) сань-бань – людський вимір, який знову повертається до цілісності. Цей сакраментальний метричний пульс не збивається впродовж цілого твору, хоча в процесі «викликання духів» він породжує ще одну площину – при свого роду «магічному перетворенні» кожна мірна одиниця (четвертинка) ділиться на тріоль, помножуючись на три (12/8, 6/8, 9/8), що викликає поліметрію і відповідно – поліритмію.

На тлі «гудіння-заклинання» басів із відлунням сакральних інструментів у партії фортепіано вузькоамбітуса солуюча мелодія скрипки, розміщена між першою і малою октавами засурдинено звучить у зоні низького грудного голосу, набираючи таємничого «альтового» забарвлення. Низхідна примітивна поспівка (її трихордовість засвідчує давність самої мелодичної формули, а низхідним напрям характеризує чи не всю доцивілізаційну культуру і зустрічається в багатьох давніх етнічних формах [31, 32]) кружляє по колу, постійно зупиняючись-затримуючись на останньому звуці, що, ймовірно, засвідчує етапи осягнення спроб здобуття нових ступенів виходу в трансний діалог. Зрештою, композитор, розділяючи фактурну вертикаль партії фортепіано на кілька площин осягає ефект зображення двох паралельних світів. А у партії скрипки, що безнастанно повторює варіант свого співу-заклинання в різних октавах, від ремарки *dolce* з'являється двоголосся, де діалогічний виклад імітує розмову в два голоси. У магічному колі (4/4-2/4-3/4) співмірного з множинністю невидимого світу (12/8-6/8-9/8) відбувається цей жаданий діалог. Так, скрипка опиняється в оточенні «піднебесних віддзвонів» та «глибинних басів», здобуваючи можливість омріяного діалогу з царством духів-предків. У заключній фазі п'єси скрипка і фортепіано повертаються до початкового стану, хоч її мелодія возноситься у третю октаву, зависаючи-розчиняючись (композитор виставляє після закінчення твору фермату) в умиротвореній сексті, на тлі якої фортепіано «додзвонює» акордами між d-moll і cis-moll, завершуючи цілість власне акордом тієї тональності, яка демонструвала від початку твору «іншість», унікальним доторком до якої можна вважати цю скрипкову спробу відтворення трансного дійства.

Висновки. Втілення ритуальної обрядовості Китаю у скрипковій музиці Ма Сіцонга як однієї з надважливих сфер національного мистецького світогляду знайшло відображення в кількох знакових композиціях. Вони демонструють своєрідні типи програмності та специфіку музичного втілення міфологічно-легендарної та релігійно-ритуальної сфер. У тричастинній «Тибет-сюїті» відтворено грандіозну картину величі і загадковості високогір'я з віртуозним романтичним пафосом у «Міфах, Духах і Божествах Тибету». Елементи релігійної обрядовості буддистських монахів (сонорні звучання сакральних інструментів та промовляння мантр) яскраво виражені у статично-медитативному «Ламаїстському храмі». Динаміка «Танцю з мечами» (початку буддистської містерії Цам) передає вправність монахів у сакраментальних бойових техніках конг-фу.

Детальному аналітичному розгляду піддається «Танець Драконових Ліхтарів», де вперше у китайській скрипковій музиці втілено дану релігійно-ритуальну концептосферу засобами буквального відтворення обрядодійства. У цій монументальній композиції перетинаються кілька ідіоматичних ліній священних обрядів. Це: а) втілення безпосередніх пластичних і хореографічних елементів Танцю Дракона з фольклорним супроводом через відповідне музичне оформлення цього дійства; б) прихильність і спроба засобами імпресіоністичного звукозапису відтворити символіку та красу Ліхтариків-драконів, які в бутті китайського народу є одним із глибинних символів національної ідентичності; в) фінальний феєрверк постає як ще один символ Китаю.

У тайванських сюїтах Ма Сіцонг демонструє нові риси не лише стилістично-виразового порядку, але і нову образно-змістовну сферу, занурення в глибини появи перших світоглядних і релігійних уявлень, де адаптуватиме первісні общинні типи музикування, архаїчні пражанри вегетативних та мисливських обрядів, шаманістичних ритуалів («Жертвопринесення» та «Викликання духів» з «Гаошан-сюїти») у вимірі універсальних для людства архетипів, прокладаючи шлях від фольклоризму до неоархаїки, неоміфологізму, гравітуючи до мінімалістичних тенденцій, намагаючись відшукати в первинних формах ті імпульси, знайти опору і коріння, з якого постає і весь інтелектуальний світ, вся невичерпна духовність сучасної людини.

Список використаної літератури

1. Антошко М. Вплив китайської філософії на музичну культуру країни. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн.*, 2020. № 3. С. 178-182.
2. Дельсж Р. Нариси з історії антропології: школи, автори, теорії. Пер. із фр. Є. Марічева. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 287 с.

3. Енджі Пан Хунь. Про вплив національних традицій на драматургію фортепіанного концерту «Чотири духи» Чень Ї. *Музикознавчий універсум : Наук. зб. ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2019. С. 154-166.
4. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ ст. *Українська музика. Традиції та сучасність: зб. ст.* Львів, 1993. С. 37-57.
5. Леві-Строс К. Первісне мислення. Київ : Український центр духовної культури, 2000, 324 с.
6. Лі Яньлун. Представництво у світовому контенті скрипкової музики китайського композитора ХХ ст. Ма Сіцонга у світлі синтезу національних та європейських традицій. *Наук. зб. ЛНМА ім. М. Лисенка. Музикознавчий універсум*. Львів, 2017. Вип. 40. С. 262-272.
7. Лу Цзе. Втілення китайської ритуальної концептосфери у програмній фортепіанній музиці. *Українська музика, Щоквартальник*, № 4 (22), 2016. С. 78-83.
8. Предко Д. Є. Релігійні почуття: сутність та особливості прояву. Київ : VADEX, 2018. 156 с.
9. Сунь Пенсян. Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю. *Вісник держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2007. № 3. С. 87-91.
10. Су Шуян. Загадочний Китай. Путешествие по Стране огненного Дракона. Харьков : Книжный клуб, 2007. 170 с.
11. Хавроненко В. Традиційні культури і ритуали Китаю. [https:// ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4d94578a-8430-44eb-a806-e1a6b385d0b2/content](https://ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4d94578a-8430-44eb-a806-e1a6b385d0b2/content).
12. China : Five Thousand Years of History and Civilization. City University of Hong Kong Press, 2007. 458 p.
13. De Visser M. W. The Dragon in China & Japan. University of Virginia, 1969. 242 p.
14. Eder M. Chinese new Year Lanterns and their Magic Significance. *Bulletin of Anthropological Institute. Nanzan University*, № 1, 1972.
15. Hellfer M. Musiques du toit du monde: L'univers sonore des populations de culture tibétaine. *Buddhist music*. Paris : L'Harmattan, 2004. 173 p.
16. Hermanns M. Mythen und Mysterien der Tibet. Koln, 1956, 172 p.
17. Hsu M. Lain S., Wu M. Taiwan Aboriginal History : Amis, Taipei: 2001. 300 p.
18. Huang Yu-wei. The Light Arts. *Free China Review*. 1983, № 4.
19. Geertz Cl. Myth, Symbol and Culture. W. W. Norton, New York, 1974, 227 p.
20. James W. The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature. Mineola : Dover Publications, 2018. 534 p.
21. Jin Jie. Chinese music, Echos in Ancient and Modern Times. Translated by Wang Li and Li Rong. Beijing : China Intercontinental Press, 2010. 152 p.
22. Li Yanlong, Nazar L. National and European Tradition of Violin Music of the Chinese Composer of the 20TH Century Ma Sicong in the World Context. *Topical Problems of Modern Science and Education*. Warsawa : RS Global, 2017. Vol. 3. P. 59-63.
23. Li Yanlong. Ma Sicong's violin work in context artistic and aesthetic trends and artistic directions of the twentieth century. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Warsawa : RS Global, 2021. № 1 (29).
24. Lihui Yang. Handbook of Chinese Mythology. Oxford University Press, 2008. 109 p.
25. Lobsang Ph. Lhalungpa. Tibetan Music: Sacred and Secular. *Studies in Comparative Religion*, Band 3. Nr. 2. 1969.
26. Loh I-to. Tribal Music of Taiwan: With Special Reference to the Ami and Puyuma Styles.: Doctoral dissertation / University of California. California, 1982. 120 p.
27. Mao Xian. Cowherd and Weaver and other most popular legends in China. Book: Kindle Direct Publishing, 2013. P. 211-234.
28. Ming-Ying Chiu. Sicong Ma's Amei Suite & Gaoshan Suite: historical background and performer's guide.: Doctoral dissertation. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. Louisiana, 2013. 78 p.
29. Pikken L. China. The Music of Far Eastern Asia. London: Egon Wellesz, 1957. B.1: Ancient and Oriental Music. In *The New Oxford History of Music*. P. 83-134.
30. Rene de Nebesky-Wojkowitz, Walter Gruyer. *Tibetan Religious Dance*. The Hague, 1976. 319 p.
31. Sachs C. Muzyka w swiecie starozytnym. Warszawa : PWM, 1988. 374 s.
32. ShzrEe Tan Beyond Innocence: Amis Aboriginal Song in Taiwan as an Ecosystem. Edition 1st Edition First Published 2012 e-Book Published 5 July 2017. Pub. location London Imprint Routledge, 312 p.
33. Smejkal A. Kult und Alltag in Tibet. Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover 1990, S. 56-65.
34. Stein R. Tibetan Civilization. Stanford University Press, 1972. 333 p.
35. Turner Victor. Dramas, fields and metaphors: Symbolic action in human society, Cornell University Press, Ithaca, 1974. 309 p.
36. Wetzel R. The Globalization of Music in History. UK by Routledge, 2013. 1098 p.
37. Xuan Tang. The Development of Chinese Violin Music After 1850: Synthesis of Western Compositional Style and Chinese Folk Tradition. the Art of Ah Bing, Tian-Hua Liu, and Si-Cong Ma : Doctoral dissertation. Houston, University of Houston, 2007. 171 p.
38. Yibing Zhuge. Position and Spirit of Scholar-Bureaucrats in Song Dynasty. *Journal of Renmin University of China*. № 15.1. 2001. P. 107.
39. Zhiming Dong. Dinosaurs, Dragon from China, Institute of Vertebrate Paleontology and Paleoanthropology (IVPP) in Beijing, 1988. 114 p.
40. 中国大百科全书总编 委员会 27 音乐舞中国大百科全书出版社, 1989. 1040 页.(Музика і танець. Велика китайська енциклопедія багатотомне видання. Т. 27. Пекін : Кит. енцикл. Вид-во, 1989. 1040 с.).

41. 王邦雄, 杨祖汉. 中国哲学史. 台北: 空中大学出版社, 1995. 759 页. (Ван Бан Сін, Ян Ханзу. Історія китайської філософії. Тайбей: Ейр Юнівер Пресс, 1995. 759 с.)
42. 叶郎. 中国美学史. 上海: 上海人民出版社, 2007. 663 页. (Е Лань. Історія естетики Китаю. Шан Хай: Нар. вид-во, 2007. 663 с.)
43. 吴光明. 美学. 中国哲学百科全书. 纽约; 伦敦: Routledge, 2003. 215 (Куан-мін Ву. Естетика. Енциклопедія китайської філософії. Нью-Йорк, Лондон: Routledge, 2003. 215 с.)
44. 李焕之. 当代中国音乐. 北京: 当代中国, 1997. 189 页. (Лі Хуанчжі. Сучасна китайська музика. Пекін: Сучасний Китай. 1997. 189 с.)
45. 刘继南, 周柱铨主编. 中国音乐通史简编. 济南: 山东教育出版社, 2003. 788 页. (Лю Тай-нань, Чжоу Чжу-цюань. Скорочене видання історії музики Китаю з найдавніших часів до наших днів. Тінан: Освіта Шаньдун, 2003, 788 с.)

References

1. Antoshko M. Vplyv kytaiskoi filosofii na muzychnu kulturu krainy. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*. 2020. № 3. S. 178-182.
2. Deliez R. Narysy z istorii antropolohii: shkoly, avtory, teorii. Per. z fr. Yevhena Maricheva. Kyiv: Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademii», 2008, 287 s.
3. Endzhi Pan Khun. Pro vplyv natsionalnykh tradytsii na dramaturhiiu fortepiannoho kontsertu «Chotyry dukhy» Chen Yi. *Muzykovedchyy universum: Naukovi zbirkyy LNMA imeni M. V. Lysenka*. Lviv, 2019. S. 154-166.
4. Kyianovska L. Onovlennia pryntsyv prohramnosti v muzytsi XX st. *Ukrainska muzyka. Tradytsii ta suchasnist: zb. st.* Lviv, 1993. S. 37-57.
5. Levi-Stros K. Pervisne myslennia. Kyiv: Ukrainskyi tsentr dukhovnoi kultury, 2000. 324 s.
6. Li Yanlun. Predstavnytstvo u svitovomu kontenti skrypkovoi muzyky kytaiskoho kompozytora XX st. Ma Sitsonha u svitli syntezy natsionalnykh ta yevropeyskykh tradytsii. *Naukovi zbirkyy LNMA im. M. Lysenka. Muzykovedchyy universum*. Lviv, 2017, Vyp. 40. S. 262-272.
7. Lu Tszie. Vtilennia kytaiskoi rytualnoi kontseptosfery u prohramnii fortepiannii muzytsi. *Ukrainska muzyka, Shchokvartalnyk*, № 4 (22), 2016. S. 78-83.
8. Predko D. Ye. Relihiini pochuttia: sutnist ta osoblyvosti proiavu. Kyiv: VADEX, 2018. 156 s.
9. Sun Pensian. Vplyv relihiino-filosofskykh ta ideolohichnykh doktryn na rozvytok muzychnoho mystetstva Kytaiu. *Visnyk derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2007. № 3. S. 87-91.
10. Su Shuiian. Zahadochnyi Kytai. Puteshestviye po Strane ohnennoho Drakona. Kharkov: Knyzhnyi klub, 2007, 170 s.
11. Khavronenko V. Tradytsiini kul'ty i rytualy Kytau. <https://ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4d94578a-8430-44eb-a806-e1a6b385d0b2/content>.

THE CONCEPTUAL SPHERE OF RITUAL RITES IN CHINESE VIOLIN MUSIC COMPOSER MA SITZONG

Li Yanlong – candidate of art history, PhD University of Hezhou (China)

The article raises the problem of the embodiment of Chinese ritual rites in Ma Sitzong's violin music as one of the most important spheres of the national artistic outlook. The types of programming and the specifics of the musical embodiment of the mythological-legendary sphere in «Myths, Spirits and Deities of Tibet» are considered; religious rituals of Buddhist monks in the «Lamaist Temple» and «Dance with Swords» from the «Tibet Suite». The «Dance of the Dragon Lanterns» is subject to analytical consideration, where for the first time in Chinese violin music this religious-ritual conceptual sphere is embodied by the means of literal reproduction of the ritual. The prototypes of the original archaic rites of the Taiwanese aborigines in the «Gaoshan Suite» (named after the native tribe) appear in the plays «Sacrifice» and «Spirit Summoning» are resolved in the aspect of conceptual and philosophical programming.

Key words: ritual rites of China, violin music, Ma Sitzong, Tibet Suite, Dance of the Dragon Lanterns, archaic rites, programming.

THE CONCEPTUAL SPHERE OF RITUAL RITES IN CHINESE VIOLIN MUSIC COMPOSER MA SITZONG

Li Yanlong – candidate of art history, PhD University of Hezhou (China)

The embodiment of Chinese ritual rites in Ma Sitzong's violin music as one of the most important spheres of the national artistic outlook was reflected in several iconic compositions. They demonstrate peculiar types of programming and the specifics of the musical embodiment of the mythological-legendary sphere and religious-ritual rites. The three-part «Tibet Suite» reproduces a grandiose picture of the grandeur and mystery of the highlands with virtuosic romantic pathos in «Myths, Spirits and Deities of Tibet». Elements of the religious ritual of Buddhist monks (sonorous sounds of sacred instruments and chanting of mantras) are clearly expressed in the static and meditative «Lamaist Temple». The dynamics of the «Dance with Swords» (the beginning of the Buddhist mystery of Tsam) conveys the skill of the monks in the sacramental fighting techniques of kong fu.

The «Dance of the Dragon Lanterns» is subjected to detailed analytical consideration, where for the first time in Chinese violin music this religious-ritual conceptual sphere is embodied by the means of literal reproduction of the ritual. In this monumental composition, several idiomatic lines of sacred rites intersect. These are: a) the embodiment of direct plastic and choreographic elements of the Dance of the Dragon with folklore support through the appropriate musical design of this action; b) fondness and an attempt to recreate the symbolism and beauty of the Dragon Lanterns, which in the being of the Chinese people are one of the deep symbols of national identity, by means of impressionistic sound recording; c) the final Fireworks, as another symbol of China.

In the Taiwanese suites, Ma Sitzong demonstrates new features not only of the stylistic and expressive order, but also a new figurative and substantive sphere, plunging into the depths of the emergence of the first worldviews and religious ideas, where he will adapt primitive communal types of music-making, archaic pragenres of vegetative and hunting rites, shamanistic rituals («Sacrifice» and «Spirit Summoning» from the «Gaoshan Suite») in the dimension of universal archetypes for humanity, paving the way from folklorism to neo-archaicism, neo-mythology, gravitating towards minimalist tendencies, trying to find those impulses in primary forms, find support and the roots from which the entire intellectual world, all inexhaustible spirituality, emerges of today modern humanity.

Key words: ritual rites of China, violin music, Ma Sitzong, Tibet Suite, Dance of the Dragon Lanterns, archaic rites, programming.

Надійшла до редакції 24.05.2024 р.

УДК 78.02;78.087

КАМЕРНІ ЖАНРИ У ЦИФРОВУ ЕПОХУ : ВПЛИВ ЕЛЕКТРОННИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА КЛАСИЧНУ ТРАДИЦІЮ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА

Катерина Черевко – кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії музики,

Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів

<http://orcid.org/0000-0001-5877-4429>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.865>

kcherev@gmail.com

Стаття розглядає вплив електронних технологій на розвиток камерних жанрів у цифрову епоху. Аналізуються зміни, що відбулися в камерному виконавстві під впливом електронних і цифрових інновацій, що значно розширили жанрову палітру камерної музики. Висвітлюються характерні риси камерної музики, такі як варіативність інструментальних складів, комунікативність і діалогічність, у контексті їх адаптації до сучасних технологій. Виділяються типи експериментальних композицій ХХ–ХХІ століть, які об'єднують традиційні акустичні інструменти з електронними технологіями, створюючи нові звукові реальності. Особлива увага приділяється значенню експерименту та новаторства в музичному мистецтві, які визначають динамічний розвиток камерних жанрів у сучасних соціокультурних умовах.

Ключові слова: камерна музика, електроакустична музика, електронні технології, камерно-інструментальні, камерно-вокальні твори, ансамбль, виконавство, жанр, стиль, музикознавчі дослідження, композитор, експеримент.

Постановка проблеми. Сучасний звуковий простір музичного мистецтва спонукає до зміни підходів як до творення музики, так і її виконання. Розмаїття камерної музики ХХ – першої третини ХХІ століття пов'язане з варіабельністю та нестабільністю інструментальних складів музичних творів, що у певній мірі викликано експериментальним характером епохи. Завдяки цьому відбувається розширення звукової палітри музичного мистецтва шляхом поєднання тембрів різних груп інструментів чи людських голосів у межах однієї композиції. Попри процес постійного розширення технічних виконавських прийомів гри на акустичних інструментах, музичне мистецтво ХХ століття отримує цілком відмінну від попередніх періодів звукову реалізацію, що відповідає бурхливості інформаційно-технологічних досягнень того періоду, та пов'язане із виникненням композицій електронної музики. Найбільш показовими творами, які розширюють палітру традиційної камерної музики, стають електроакустичні композиції, що поєднують звучання акустичних інструментів чи людського голосу з електронними звуковими джерелами.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Камерний ансамбль та камерна музика стали основою досліджень низки зарубіжних та вітчизняних музикознавців. Походження терміну «камерна музика» досліджене у працях музикознавців Р. Фіске [15] «Камерна музика» М. А. Редіса [17] «Камерна музика: суттєва історія». Останній вказує на виникнення терміну «камерна музика» у праці італійського теоретика ХVII століття Марко Скаччі (Marco Scacchi), внаслідок поділу музики на три сфери побутування: церковну музику, театральну і камерну. Праця Дж. Барона «Інтимна музика: історія ідеї камерної музики» [12] зосереджена на аналізі історії розвитку інструментальної музики з акцентом на формування національних шкіл та жанрів. Проблематика камерних жанрів ХХІ століття та їх перспективи розвитку представлені у роботі Д. Андрікопулоса та Р. Діаса [11], які привертають увагу до розширення жанрів камерної музики за рахунок використання електронних технологій.

Серед українських дослідників важливе місце посідають праці І. Польської [7-9], в яких дослідниця розглядає камерність як «особливий принцип орієнтації на малі замкнені простори і невелику кількість учасників та слухачів, зумовлену «людським виміром», поглибленою психологічністю» [8]. Розвиток камерних інструментально-ансамблевих жанрів у процесі художньо-історичної еволюції висвітлений у