

# Теорія Theory

УДК 78+7.038.6](4+7+5)

## ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Юлія Азарова

У статті досліджено мистецтво доби постмодерну: західних (Дж. Кейдж, О. Мессіан, Л. Ноно, К. Пендерецький, К. Штокхаузен), українських (І. Карабиць, Д. Клебанов, О. Некрасов, О. Рудянський, М. Шух), російських (С. Губайдуліна, В. Мартинов, М. Пейко, М. Сидельников, О. Черепнін) та білоруських (С. Бельтюков, Г. Горелова, В. Копитько, А. Короткіна, С. Кортес) композиторів. Простежується формування нової естетичної парадигми, яка пропонує унікальну – євроазійську – художню метамову.

**Ключові слова:** сучасна культура, постмодернізм, орієнталізм, музика ХХ ст.

The art of the postmodern epoch is investigated in the article. It includes the works of the Western (J. Cage, O. Messiaen, L. Nono, K. Penderecki, K. Stockhausen), Ukrainian (I. Karabits, D. Klebanov, O. Nekrasov, O. Rudianskyi, M. Shukh), Russian (S. Gubaidulina, V. Martynov, N. Peiko, S. Sidelnikov, O. Cherepnin) and Belorussian (S. Beltiukov, H. Horielova, V. Kopytko, A. Korotkina, S. Kortec) composers. The formation of a new aesthetic paradigm, which offers a unique – Euro-Asian – artistic meta-language is considered.

**Keywords:** modern culture, postmodernism, Orientalism, the XX century music.

Музика стоїть на другому місці після мовчання, коли йдеться про те, щоб висловити невимовне.

Олдос Хакслі

Початок ХХІ ст. характеризується активним зближенням країн Сходу і Заходу в політиці, економіці, культурі, туризмі. Інтеграція систем цінностей спостерігається також у філософії, релігії, етиці, праві. Але особливо тісна і плідна співпраця відбувається у сфері мистецтва – музиці, літературі, театрі, кінематографі.

Найбільш інтенсивно цей процес проходить у музичному світі. Сьогодні з'являються спільні проекти, фестивалі, симпозіуми, концерти. Жвавий обмін ідеями між представниками творчих професій сприяє збагаченню національних традицій, розвитку нових стилів і напрямків.

Діалог культур Сходу і Заходу – це не просто закономірний підсумок глобалізації. Знайомство двох традицій має тривалу історію, що бере свій початок із старовинних образів «казкового Магрибу», «містичної Індії», «загадкового Китаю» та «чарівної Японії», оспіваних мандрівниками доби Відродження.

Інтерес до екзотичних культур у європейській музиці виникає ще у ХVІІІ ст. Східні мотиви яскраво помітні в операх «Китайська принцеса» (1729) Л. де Ріше, «Галантна Індія» (1735) Ж. Ф. Рамо, «Китайки» (1754) К. В. Глюка, «Подорож до Китаю» (1765) Ф. Базена, «Китайський ідол» (1766) Дж. Пазіелло, «Переодягнений султан» (1795–1796) Ю. Ельснера, «Сулейман» (1799) Ф. Зюсмайєра<sup>1</sup>.

Але якщо у ХVІІІ ст. «східний елемент» наявний переважно у вигляді назви або лібрето, то у ХІХ ст. митців цікавить етнографічна достовірність, де стилізацію доповнює цитування національного музичного матеріалу, застосування автентичних інтонаційних та ладогармонійних прийомів.

У ХІХ ст. орієнтальна тема стає основою балетів: «Пері» (1843) Ф. Бургмюллера, «Шахунтала» (1858) Е. Рейера, «Метелик» (1860) Ж. Оффенбаха, «Намуна» (1882) Е. Лало. Також вона добре помітна

## ТЕОРІЯ

в інструментальному циклі «Східні мелодії» (1855) Ф. Давида, симфонічній сюїті «Шахерезада» (1888) М. Римського-Корсакова, «Китайському танцю» з балету «Лускунчик» (1892) П. Чайковського.

Далека екзотика нагадує про себе у багатьох прекрасних операх: «Цариця Савська» (1862) Ш. Гуно, «Джаміле» (1872) Ж. Бізе, «Самсон і Даліла» (1877) К. Сен-Санса, «Пелюстки лотоса» (1887) Р. Штрауса, «Мікадо» (1885) А. Саллівена, «Мадам Хризантема» (1893) А. Мессаже, «Гейша» (1896) С. Джонса<sup>2</sup>.

Захід і Схід наділяються типологічними рисами, які втілюють світоглядні принципи мислення двох культур: раціональне / інтуїтивне («Шахерезада»), індивідуальне / колективне («Цариця Савська»), екстравертне / інтровертне («Пелюстки лотоса»). Порівняння різних картин світу дозволяє композиторів краще зрозуміти специфіку цієї традиції.

У першій половині ХХ ст. орієнтальна тематика стає дуже популярною у таких балетах: «Камма» (1910–1912) К. Дебюссі, «Аравійська ніч» (1916) Б. Яновського, «Падмаваті» (1923) А. Русселя, «Китайський мандарин» (1926) Б. Бартока, «Ференджі» (1930) Б. Яновського, «Принцеса Турандот» (1943) Г. фон Ейнема, «Принц трьох пагод» (1956) Б. Бріттена.

Образи Сходу з'являються також у чарівних операх: «Мадам Батерфляй» (1904) Дж. Пуччіні, «Наль і Дамаєнти» (1904) А. Аренського, «Савітрі» (1908) Г. Холста, «Чотири індійські поеми» (1915) М. Деляже, «Турандот» (1926) Дж. Пуччіні, «Шахсенем» (1927) Р. Глієра, «Весілля Зобеїди» (1929–1930) О. Черепніна.

Таємницям Сходу присвячуються численні п'єси, сюїти та симфонії: «Старовинний Китай» (1919) і «Сад орхідей» (1920–1921) В. Німана, «Пісні Мадагаскару» (1925–1926) М. Равеля, «Яраві – пісня кохання і смерті» (1945) О. Мессіана, «Японська сюїта» з балету «Жінка та її тінь» (1948) і «Третя (китайська) симфонія» (1952) О. Черепніна.

Орієнтальні мелодії притаманні чудовим вокально-інструментальним циклам: «Пісні землі» (на вірші Лі Бо) (1908) Г. Малера,

«Три вірші з японської лірики» (на слова Кі Цураюкі) (1912–1913) І. Стравінського, «Східна мелодія» (1932) Л. Ревуцького, «Три етюди з японської лірики» (1925) В. Ширінського, «Китайська флейта» (1926) А. Рудницького, «Самотня дівчина» (на вірші Ван Сен Ю) (1929) В. Балтаровича, «Чотири пісні на вірші Рабіндраната Тагора» (1931) М. Іпполітова-Іванова, «Пісні мандрівника» (на вірші Бо Цзюй І, Ван Вей, Ха Чжи Чжана) (1941–1942) Г. Свиридова.

Особлива увага приділяється «східним» романсам: «Три романи на вірші китайських поетів» (Лі Бо, Ван Вей, Цуя Гофу) (1925) Б. Лятошинського, «П'ять японських віршів» (1928) М. Іпполітова-Іванова, «Шість романсів на вірші японських поетів» (1928–1932) Д. Шостаковича, «Обірвані рядки» (на вірші Бо Цзюй І, Ван Вей, Лю Юйсі) (1944) М. Пейка, «Сім пісень на вірші китайських поетів» (1945) О. Черепніна.

Для низки митців Схід стає головною темою творчості. Зокрема, С. Мейєр пише такі видатні композиції, як «Країна лотоса» (1905), «Сфінкс» (1908), «Єгипет» (1913) і «Карма» (1924); С. Василенко створює «Екзотичну сюїту» (1915–1916), «Східний танець» (1922), «Індуську сюїту» (1927), «Першу китайську сюїту» (1928), «Другу китайську сюїту» (1929), «Японську сюїту» (1930), «Турецькі пісні» (1931) та «Китайський етюд» (1933).

Однак у цей період орієнталізм у західній музиці є скоріше індивідуальним смаком, аніж загальною тенденцією. Глибша і пильніша увага до Сходу виникає лише у другій половині ХХ ст., що певною мірою збігається з творчими пошуками та експериментами пізнього авангарду.

Вплив орієнтального мистецтва на композиторів Заходу настільки радикально змінює європейську музику, що дає стрімкий поштовх до розвитку нового типу художнього мислення, включаючи як окремі стилістичні деталі, так і музичну форму або композицію твору загалом.

Звичайно, європейські майстри по-різному інтерпретують «східне начало». В одному випадку – це рецепція (пряме запозичення елементів східної традиції); у другому – це скоріше адаптація (опосередковане

## ЮЛІЯ АЗАРОВА. ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

використання у формі цитат, алюзій, ремінісценцій); у третьому випадку – синтез.

Зустріч традицій Сходу і Заходу в музиці відбувається дуже багатогранно. Діалог двох культур має місце як у самому творі, так і в його аранжуванні, нюансуванні, деталізації. У межах твору взаємодія помітна на трьох рівнях композиції – семантичному, стилістичному й архітектонічному.

*Семантичний* рівень передбачає знайомство з філософськими ідеями буддизму, даосизму, конфуціанства. Принципи «з'єднання протилежностей» (*Ін-Ян*), «не-діяння» (*у-вей*), «повноти» (*дхарма*), «порожнечі» (*шуньята*) знаходять своє відображення у творах Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, Л. Беріо.

*Стилістичний* рівень передбачає запозичення не тільки окремих ідей чи музичних мотивів, але й релігійно-духовного коду загалом. Східний спосіб мислення (споглядання, інтуїція, медитація) та колорит (інтонація, ритм, метр, тембр, регістр) відчуються у творчості О. Мессіана, П. Булеза, Л. Ноно.

*Архітектонічний* рівень передбачає створення нових художніх форм. Спираючись на східний досвід, композитори розробляють форми, які не мають аналогів у європейському мистецтві. Зокрема, алеаторична, відкрита або момент-форма репрезентують відхід від класичного західного канону.

Сьогодні така взаємодія є дуже тонкою і делікатною, а спосіб роботи зі східним матеріалом набуває глибшого концептуального характеру. Визначимо три базові аспекти, які тісно переплітаються між собою. Розглянемо їх докладно, враховуючи низку цікавих моментів.

*По-перше, музичну культуру доби постмодерну вирізняє величезний інтерес до східної мудрості. Це виявляється у тематиці, поетиці, образності композицій. Ідеї споглядання, занурення у власне «я», відмови від суєти світу, стають основним лейтмотивом західних митців.*

Наприклад, медитативний початок, притаманний творам Джона Кейджа. Його «Прелюдії для медитації» (1944) та «Сонати й інтерлюдії для підготовленого форте-

піано» (1948) втілюють «дев'ять перманентних емоцій індійської культурної традиції», вони написані під впливом містичних книг Ананди Кумарасвами [цит. за: 19].

Інший *opus* – балет «Пори року» (1947) – відображає характерне для китайського мистецтва уявлення про пору року як про добу «натхнення» (весна), «творчості» (літо), «спокою» (осінь) і «забуття» (зима). Тут, подібно митцям Далекого Сходу, Кейдж вбачає власну мету в тому, щоб «імітувати природу її ж способом дії» [1, с. 20].

У циклі сольних інструментальних п'єс «Десять тисяч речей» (1953–1956) Кейдж звертається до східної числової символіки. Згідно з китайською філософією, число 10 000 репрезентує загальну структуру світу. У Кейджа «Десять тисяч речей» розкривають багатство та різноманіття універсуму.

Медитація також привертає увагу Карлхайнца Штокхаузена. Медитативну музику він розуміє як первинний «симбіоз реального і магічного» [9, с. 55]. Свою ідею художнього пізнання світу митець реалізує в теорії «інтуїтивної музики» (1968), де превалюють імпровізація, спонтанний рух творчої думки, містичний екстаз.

Для Штокхаузена музика – найприродніший спосіб звільнення свідомості та проникнення у таємницю Всесвіту. У лекції «Інтуїтивна музика» (1971) він зазначає, що «музика є найкращим шляхом входження індивідуальної свідомості у потік космічних вібрацій» [21].

Найчастіше митець звертається до мантри – філософського роздуму, міркування, афоризму, священного гімну в індуїзмі та буддизмі. Спів мантри має важливий сакральний сенс, бо загадкове поєднання звуків, резонансу і ритму мантри зумовлює позитивні зміни в душі людини.

«Мантра» (1969–1970) Штокхаузена – піднесена містична поезія, що вимагає точного відтворення звуків, закодованих у божественну формулу, яка стає об'єктивізацією супраментальної ідеї<sup>3</sup>. Штокхаузен створює власну музичну формулу, використовуючи 13-звучний ланцюг.

На базі медитативної техніки споглядання за плинністю або тривалістю часу, що має східний генезис, Штокхаузен пише

## ТЕОРІЯ

композиції «Транс» (1971) і «Поклоніння» (1973–1974), де музика виступає не як «чиста мета-у-собі», а як засіб трансформації індивіда завдяки реалізації свого потенціалу.

Процес народження твору Штокхаузен «перевтілює в акт інтуїтивного споглядання світу», що дозволяє митцю ввійти у певний резонанс із «космічними вібраціями» [20, р. 16]. Зразком таких медитацій є «Звучання зірок» (1971), «Знаки зодіаку» (1975) і «Сириус» (1975–1977).

«У “Звучанні зірок”, – зазначає він, – сузір'я перекладені на музичні звуки <...> Звуки взяті з карти зоряного неба, з чудових сузір'їв нашої Галактики <...> Великий твір мистецтва – це грандіозний строкатий світ, де всі стихії буття пов'язані між собою: звуки, планети, комети, знаки зодіаку» [5, с. 58].

«Для музики важливі не тільки інструменти і людський голос – важливо абсолютно все, що звучить. <...> У мистецтві все, що існує акустично, перетворюється на музику» [5, с. 60]. Твір – це колективна медитація, де композитор, виконавці та слухачі разом становлять єдину онтологічну структуру.

Перебування-у-музиці суттєво змінює природу людини. Органічне злиття «музичних коливань із вібраціями макро- та мікрокосму» [7, с. 45] занурює індивіда у цілющий потік звуків. «Крокуючи назустріч музиці, він сам стає музикою» [7, с. 45], оскільки суб'єкт сприйняття тут повністю розчиняється в музичному об'єкті.

Інша відома східна ідея – коло як символ буття – розкривається у композиціях «Zyklus» Штокхаузена (1959) і «Circles» (1960) Лючано Беріо. Небесне коло, де мешкають численні будди та бодхісатви, зображує «Мандала» (1983) Віктора Єкимовського. Мандала – містичний знак досконалості, засіб досягнення людиною повноти власного «я».

Західні митці активно звертаються до теми тиші, мовчання, молитовного екстазу. У духовній практиці дзен-буддизму мовчання є головним компонентом медитації. Тиша активізує внутрішній світ людини, налаштовуючи нас на інтуїтивне розуміння світу і космічної гармонії<sup>4</sup>.

Міні-п'єса «4 хвилини 33 секунди» (1952) Джона Кейджа, під час якої виконавці мовчать, не видаючи жодного звуку, втілює парадоксальну ідею «тиші як музики» або «музики як тиші». Музика – це справжній спокій і незворушність, де звук і тиша еквівалентні один одній<sup>5</sup>.

Композиція «4'33» дарує нам тишу, яка вибирає у себе всі звуки концертного залу. Тиша є неймовірно амбівалентною: вона фігурує то як особливий акустичний об'єкт; то як дивовижна повнота живих звуків. Тиша стає парадоксальним вмістилищем звуків, яке саме собою не звучить.

Дійсно, в експериментальній п'єсі «4'33» Кейджа «тиша – це не відсутність звуку, а, навпаки, те, що породжує звук» [15, р. 166]. Кейдж розглядає тишу (так само, як і шуми, що гостро вистрибують на її фоні) як специфічний музичний матеріал, навіть – як музику *par excellence*<sup>6</sup>.

Естетика тиші також визначає творчість Кшиштофа Пендерецького, якого називають «маестро тиші». Його вокально-симфонічний твір «Міри часу і тиші» (1959–1960) – це «музика, що поступово розчиняється у тиші». Абсолют звукової матерії слухач відчуває лише у повній і бездоганній тиші.

Композиція звучить 14 хвилин 30 секунд, а потім раптово обривається. Вона не має коди, фінального акорду. П'єса закінчується на відкритому *diminuendo*, яке минає в «нікуди», ніби впадаючи в чисту безмовність і порожнечу. «Безодня», «відкритість», «безмежність» стають типовими репрезентантами східного початку у західній музиці.

Експериментуючи зі звуком, тембром, тривалістю, західні майстри апелюють до буддійських понять «ніщо», «порожнечі», «відсутності». Східні уявлення про «ніщо» Джон Кейдж цікаво інтерпретує у «Лекції про ніщо» (1949), де порівнює творчий процес із зануренням у нірвану [14].

По-друге, у сучасній західній музиці відбулися певні стилістичні зміни, пов'язані з використанням східних інструментів, застосуванням ритму і тембру східних мелодій, включенням у твори пентатоніки, гептатоніки, октатоніки, звукових рядів симетричних ладів.

## ЮЛІЯ АЗАРОВА. ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Західні композитори не тільки розвивають східні ідеї та сюжети, але також створюють нове звучання. Стівен Райх застосовує індонезійські музичні інструменти (*гамбанг, бонанг, генанг*), Філіп Гласс – індійські (*бансурі, рабанастр*), Олів'є Мессіан – китайські (*ерху, баньгу*).

У широковідомій композиції «Молоток без майстра» (1953–1955) П'єр Булез залучає техніку гри на японському *кото* у партію гітари. У творах «Час душі» (1976) та «Юбіляції» (1979) Софія Губайдуліна оригінально вводить китайські барабани (*гангу, тагу, яогу*), гонги (*чао, фунь лу*) і металеві цимбали.

Поєднання східних (літофони, металофони, гонги) та західних (ксилофони, литаври, дзвіночки) інструментів дає зовсім незвичайні ритми і звучання, надихаючи композиторів на створення універсальної – євразійської – музичної метамови. Це своєю чергою закладає основу нової естетичної парадигми.

Наприклад, Олів'є Мессіан у вокальному циклі «Яраві – пісня кохання і смерті» (1945) використовує індійські ритми (*рагавардхана, сімхаєвікрідіта*), складний метроритм і нечіткий розмір, що базується на індійській *разі*<sup>7</sup>. Також маестро застосовує теорію афектів, викладену у старовинному музичному трактаті «Натья-Шастра».

У теоретичних працях «Техніка моєї музичної мови» (1944) і «Трактат про ритм» (1948) Мессіан пояснює особливості ритмічної та ладової структури своєї музики її близькістю до індійської теорії ритму (*мала*) та інструментального виконання раги (*кьял, джугалбанді*).

Інший твір Мессіана – «Сім хоку» (1962) – малює почуття благоговіння перед природою, яке визначає класичну японську поезію. Розгортаючи вокальну та інструментальну партії, митець застосовує пентатоніку<sup>8</sup> з різними ладовими центрами, надаючи твору чітко виражене орієнтальне забарвлення.

Тема Сходу дуже яскраво звучить у творчості російських композиторів. Один із найвідоміших шедеврів середини ХХ ст. – вокальний цикл «Обірвані рядки» (1944) Миколи Пейка, написаний на вірші трьох

великих китайських поетів доби Тан – Бо Цзюй І, Ван Вей та Лю Юйсі<sup>9</sup>.

Цикл будується за принципом альбому, тобто має загальний емоційний лад і єдиний авторський підхід до реалізації поетичної системи мислення далекої (як географічно, так і ментально) культури. Твір планував оркеструвати Дмитро Шостакович, але обставини склалися інакше.

Драматургія циклу досить насичена. Перший романс знайомить нас із головним героєм – Поетом. Другий, третій і четвертий – розкривають почуття героя через співвіднесення його переживань із картинами природи та стихіями. П'ятий – показує вихід героя з внутрішньої кризи. Шостий – ілюструє зцілення душі героя, його внутрішнє осяяння і просвітлення.

Цикл формується за принципом художнього контрасту. Емоційний стан героя композитор описує через ритмічну колізію і темпову драматургію, чергуючи *Allegro* та *Andante*. Інструментальне оздоблення циклу створює ореол містичної події, що відповідає музичній традиції Сходу.

Перший романс «Білі чаплі» – своєрідний епіграф, що малює образ Поета. Ліричний герой сприймає світ крізь призму страждання, причиною якого є абсолютна самотність («Від суму багаторічного / Волосся сивіє»). Повільний темп (*Larghetto*) підкреслює медитативний характер твору.

Другий романс «Снігова ніч» – символ розпачу і забуття. Вокальна партія висловлює скорботу й активний протест героя, а інструментальна партія розкриває біль серця, створюючи додатковий «смісловий резонанс» через темп (*Allegro*), тембр, ритм, гармонію і фактуру.

Третій романс «Чекаю, але не приходять» являє собою трагічну кульмінацію циклу. Його семантика – «Друг не прийшов!» – відображає крайній ступінь скорботи. Мотив розлуки посилюється тривогою («ніч, наповнена тінню і темрявою», «сорока, що залишає своє гніздо», «верба у синьому тумані») та відповідним музичним рішенням (*Andante*).

Четвертий романс «Потік» розкриває драму особистих переживань через образи дощу, вітру, бурі, урагану. Жорстока стихія

## ТЕОРІЯ

ілюструє стан душевного сум'яття героя. Тонкий звуковий живопис малює похмурий пейзаж. Драматизм звучання (*Allegro*) передає глибоку внутрішню кризу.

П'ятий романс «Озеро» задумано як інтермеццо – момент прийняття доленосного рішення: герой бажає піти від людей і світу. Повільний темп (*Andante*) моделює граничну концентрацію думки. Мудрість, спокій, внутрішнє зосередження і споглядання виражають головну квінтесенцію твору.

Шостий романс «На вечірній річці» уособлює велику надію. Зцілення душі героя нагадує мить осяяння, тихої радості та просвітління. Вокальну партію підкреслює живе та емоційне (*Allegro*) інструментальне виконання, стверджуючи перемогу добра над злом, кривдою і беззаконням.

Таким чином, вокальний цикл «Обірвані рядки» М. Пейка втілює шлях духовного вдосконалення людини, який пропонує філософія буддизму. Якщо на початку циклу домінує відчай, то наприкінці переважає любов, радість, надія. Долаючи біль і страждання, Поет отримує щастя і спокій.

Олександр Черепнін, маючи особистий досвід перебування у Китаї, звертається до фольклорного матеріалу, застосовуючи його у власних творах. Серед них дуже цікавими є «П'ять концертних етюдів на вірші китайських поетів» (1934–1936), «Сім пісень на вірші китайських поетів» (1945), «Концерт для фортепіано з оркестром № 4», що має підзаголовок «Китайська фантазія» (1947), «Третя (китайська) симфонія» (1952).

Найбільш вражає камерний цикл «П'ять концертних етюдів на вірші китайських поетів» (1934–1936), що містить експресивні композиції, створені на основі пентатоніки, з яскравим психологічним відтінком: «Театр тіней», «Лютня», «Присвячення Китаю», «Гіньоль – лялька з театру маріонеток», «Хвалебна пісня».

У творі безліч хроматизмів, напружених зменшених і збільшених інтервалів, загострена дисонансом гармонія. Багатство художніх засобів, індивідуалізоване розгортання музичної тканини як голосів міні-оркестру, часті модуляції і зміни ладового забарвлення, відхилення альтерованими

акордовими групами, надають циклу особливої сили.

Завдяки широкому діапазону інструментів, залученню всіх регістрів фортепіанної фактури створюється парадоксальний ефект просторовості, який посилює висока динаміка, що хвилеподібно розгортається чи раптово змінюється у межах малої побудови (і навіть – такту).

Незвичною також є літературна програма суто інструментального твору «Четверта симфонія» (1957), написаного за мотивами старовинних китайських легенд. Симфонія складається з трьох частин, кожна з яких має свій музичний колорит: «Сон у східних покоях», «Жертва кохання Ян Гуей Фей», «Дорога у провінцію Юнь Нань».

Маєстро використовує авторський лад, відомий у музикознавстві як «гама Черепніна», де застосовує послідовне розгортання трьох збільшених тризвуків на відстані тону або півтону один від одного. Ця гама сприймається як подвійна інтерполяція у межах октави, розділеної на три рівні частини. Перестановка інтервалів дає два основні модули, які формуються від будь-якого звуку хроматичного ряду.

Інтерес до лірики Сходу знаходить чудовий вираз у «Ноктюрнах» (1954) Едісона Денисова. Циклу з восьми романсів, написаному на слова Бо Цзюй І, притаманні простота і ясність музичної думки, сила ліричного узагальнення, особлива витонченість і ажурність композиції.

У першому романсі «Пояснення до віршів» превалує медитативне начало – роздуми Поета про творчість, кохання і природу. Автор виокремлює два семантичні плани: голос Поета («вірш як символ душевного підйому») й образ природи («озеро як символ краси буття»), які отримують своє концептуальне оформлення.

Пропонуючи «китаїзми» (гетерофонія, пентатоніка, рідкісні інтервали, септими), композитор створює піднесений синтез Образу – Звуку – Слова, чарівно оркестрований у художньому хронотопі, або у камерному просторі та часі казкового восьми-вірша Бо Цзюй І.

Інтонційна драматургія другого романсу «На вечірньому озері» розкриває мрії,

## ЮЛІЯ АЗАРОВА. ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

думки, внутрішні коливання героя, який сумно і повільно споглядає рух хвиль на озері. Темп *Con moto* задає формулу руху води, на тлі якої тихо звучить спокійний і мелодійний наспів *canto*.

Нижній малюнок інструментальної партії, що створено секстолями на базі фонізму гармонійної фігурації по звуках тонічного септакорда (T<sup>7</sup>), відтіняється чітким малюнком вокальної партії, яка щиро дарує фонтан емоцій у тріольному русі при чотиридольному метрі.

Основний матеріал вокальної партії становлять трихорди (велика секунда у чергуванні малої та великої терції). Кожний тематичний сегмент, побудований по лінії тризвуку V–I–III ступеня протяжного «мі», починається з додаткового обороту (за участю нижнього тону), який надає пластичний ефект гойдання на хвилях.

«Китайський акцент» виникає завдяки ангіметонності (відсутності вступного тону в структурі звукоряду). Поліметрія між партіями вокалу та фортепіано надає композиції вигляд струму (або, майже, потоку) повітря та рухливу фактуру водної гладі (квінтолі – «баранчики» дрібних хвиль).

Інструментальна постлюдія – імітація дзюрчання струмка – передає захоплення силою природи. Красиво звучать *квартакорди* в партії лівої руки і розкладені арпеджіо по звуках іншого *квартакорда* в правій руці. Терцієвий «поклик» водної стихії завершує вокально-інструментальний дует ілюзією срібних фарб і легким передзвоном.

Третій романс «Розставання у південній затоці» – найбільш сумний і зворушливий у всьому циклі. Семантика розставання («любов – біль») відсилає до традиції плачу, висловлюючи тугу, печаль, самотність. Довга і надрична флейтова тема відтіняє речитатив *canto*.

Четвертий романс «Вночі у човні» показує бажання героя звернутися до цілющої сили природи. «Людина у човні» – давній китайський символ життя. Плаваючи у човні, що розмірено гойдається на хвилях, людина відчуває себе часткою вічного потоку буття, зернятком у всесвіті.

Головна тональність романсу *F-dur* належить бемольній сфері та часто асоцію-

ється з «музикою на воді». За традицією, тональності *F-dur* надається зелений колір, який добре передає пейзажний колорит. Слова поета про те, що «природа – дзеркало душевних колізій», композитор озвучує м'якими пасторальними наспівами.

П'ятий романс «Флейта» – найбільш сентиментальний у циклі. Чиста мелодика флейти є дуже близькою людському голосу. Ілюструючи тезу Бо Цзюй І, що «голос людини – це голос природи», Едісон Денисов акцентує синтаксичну функцію інструментальних ритурнелів, створюючи чіткі цезури між окремим розділами-думками.

Шостий романс «Сумний мандрівник» оспівує крихкість і тлінність земного буття. Ліричну основу вокальної мініатюри становлять 4 розгорнуті рядки («Прибережної верби холодна тень / На сирій від дощу землі / Лебедя чую пронизливий крик / У білій, як сніг, висоті»), кожен із яких становить окремий розділ (період).

Сонорний образ композиції – холодний колорит пізньої осені, завмирання буття, міцний сон природи – підкреслюється тремтливою мінорною треллю. Мелодика вокальної партії (у *quasi*-пентатонній структурі) нагадує старовинну пісню або баладу в дусі *бяньвень* (повільної музичної оповіді).

Сьомий романс «Ніч» розкриває тему зрілості людської душі. Споглядаючи різні пори року, Поет розмірковує про етапи життя людини – дитинство, юність, зрілість, старість. Романс втілює особисту позицію автора. Це – жанр монологу-визнання з глибоким філософським підтекстом.

«Ніч» має надзвичайно мрійливий характер. У кадансі вокальної партії (*g-moll*) є цікава мелізматична фігура – дрібна тріоль на слабкій долі. Цей оборот, немов відлуння, тут же повторює фортепіано. У нижньому діалозі голосу та інструменту чуємо перетікання окремих ладових ланцюжків фортепіанної теми у мелодекламацію *canto*.

Восьмий романс «Пісні й танці» наповнений щирою радістю, жартом і веселощами. Стилістика композиції нагадує *яньге* – «ансамбль мистецтв у мініатюрі», тобто органічний синтез музики, танцю і поезії. Темп *Allegro* надає твору жвавість, бадьорість, ритмічність і зухвалість.

## ТЕОРІЯ

Отже, цикл «Ноктюрни» афористично розкриває ідею буття як постійного коловороту руху і спокою, життя і смерті, радості й печалі, нескінченної зміни всього сущого. Відтворюючи китайську світоглядну парадигму, маестро шукає близькі до неї стилістичні музичні засоби.

Краса китайської літературної думки яскраво втілюється у вокальному циклі для хору *a cappella* «Юефу»<sup>10</sup> (1959) Бориса Тищенко. Шедевр, написаний на вірші поетів доби Хань, містить 3 ліричні композиції: «У весняному лісі», «Сонце палає над землею», «У весняному саду».

Художній вибір митця є доволі оригінальним. Юефу – авторський вірш, стилізований під фольклорний твір. Музична природа юефу закладена в особливому ритмі вірша й урочистій манері його декламації, публічного читання під час релігійних ритуалів і церемоній.

Юефу – це римоване співзвуччя, де відсутні звичний для європейської культури чіткий ритм й очікуване чергування наголосів. Отже, логічний ритм окремих фраз юефу заступає місце тонічного ритму. Юефу виконують під акомпанемент національних духових інструментів.

Вірші, включені у композицію, мають циклічну структуру, де один твір тематично, музично і концептуально продовжує інший. Авторська інтерпретація юефу також заснована на повторах. Магічні рефрени китайської лірики підкреслюють численні синкопи, повтори та складні зміщення ритмічної опори.

Справжнім конгеніальним синтезом західної музики та східної поезії визнано вокальний цикл «Сичуанські елегії» (1980) Миколи Сидельникова на вірші славнозвісного Ду Фу<sup>11</sup>. Шедевр, написаний для змішаного хору, арфи, флейти, вібрафона та фортепіано, складається з 9 пісень.

Звертаючись до спадщини китайського майстра, російський композитор розкриває духовний світ Піднебесної. Працюючи над «Сичуанськими елегіями», Микола Сидельников передає «таємничу безодню поезії Ду Фу», де приховано «глибокий сенс вічно мінливого океану».

Вірші Ду Фу, створені у жанрі *вень*, зіткані із чудових і приголомшливих метафор. Трансформація першого, несподіваного враження у зрілий внутрішній образ, який «живе у серці», визначає сутність китайської поезії. Метафора для Ду Фу – багатогранна формула з розвиненою мережею фігуральних значень.

Головний герой «Сичуанських елегій» – мандрівник, який постає в образах поета, філософа, мудреця. Він формує навколо себе цілий комплекс співзвучних тем: самотність, забуття, мрія про щастя. Також цикл містить теми плинності часу, тлінності буття, вічного оновлення природи, що утворюють інший, асоціативно-підсвідомий план.

Сидельников підкреслює «значущість тонких і складних тематичних зв'язків, арочну репризність» у драматургії «Сичуанських елегій». Арочна репризність означає глибокий і міцний зв'язок філософських ідей, літературних тем і музичних образів, їх злиття у єдине художнє ціле.

Маестро не тільки застосовує пентатоніку, але також створює оригінальну ладову та інтонаційну основу, що спирається на архаїчні терцієві та квартові інтонаційні моделі, які можна назвати *лейтінтонаціями* циклу. Вони дають важливий код, необхідний для інтерпретації твору.

Шифром є дві монограми – імені композитора HDE та імені поета DCFC [DUFU], які маестро органічно вплітає як у традиційну китайську пентатоніку, так і в сучасний звуковий комплекс. Секунди, терції та квартали, закладені в обох лейттемах, надають величезну перспективу для їх мелодійного та гармонійного варіювання.

У музичній традиції Китаю «вібрація одного звука» ховає в собі «безодню метаморфоз». Цей принцип виконує і композитор: монограми HDE і DCFC з'являються у мелодиці, у вертикальних комплексах, у повному вигляді, в обмеженому, у різних варіантах (інверсіях, ракоходах), відкриваючи безліч можливостей для стилізації орієнтальних гармонійних оборотів.

Елементи східного мислення також легко вплітаються у логіку побудови музичної композиції. Наприклад, виконавчий склад «Сичуанських елегій» відповідає *закону*



## ЮЛІЯ АЗАРОВА. ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

*п'ятірки*: мішаний хор, арфа, флейта, вібрафон і фортепіано, звуки яких композитор співвідносить із п'ятьма стихіями.

Авторський спосіб передачі акустичної глибини, що створює відчуття нескінченно-го простору – ефект панорамного бачення, закон *багатошаровості*, принцип «все в усьому» – знаходить своє відлуння в інструментально-хоровій фактурі (прийом *divisi* у всіх хорових партіях).

Зовсім несподівано це виявляється у розділі «*Misteriosamente*», де головним об'єднувальним елементом для поліостинато з п'яти контрастних фактурних пластів (кожен із яких має свій внутрішній інтонаційний ритм і зовнішній ритм остинатного повтору) стає гамма тон – півтон.

Орієнтальний колорит відрізняє *opus'u* російських композиторів 1990–2010-х років. Інтерес митців до культури Сходу має різну мотивацію і творчі засади. Передусім це стосується відбору тем або текстів, що обумовлює метод, композиторську техніку, засоби виконання, стильові ознаки.

Духовною основою музики Антона Багагова є дзен-буддизм і ламаїзм. Маєстро пише масштабні твори, пропонуючи новий жанр, що досі не існував, де поєднує давні буддійські тексти (в їх традиційному молитовному виконанні) з постмодерністською (алеаторичною) технікою композиції.

Серед них є дуже цікавими «Музика для 35 будд» (2001), «Колесо пізнання» (2002), «37 настанов монаха Тогме» (2007), «Лама Сонам Дордже» (2008), «Бодхічарья Аватара» (2009), «Ламрім» (2009), яким притаманна глибока медитативність, споглядальність, ауратичність.

Прискіпливого слухача також зачарує камерно-вокальний цикл «3 японської поезії» (на вірші Кі Томонорі, Кі Цураюкі та Какіномото Хітомаро) (1994) Тетяни Смирнової. Лірична композиція, присвячена вічному кохання, вражає своєю щирістю, ніжністю і чистотою.

Треба особливо відзначити «Шість інтермедій» за мотивом тибетської «Книги мертвих» (1997–1998) Олександра Рабиновича, «Трансцендентальні етюди» (2000) Бориса Філановського, «Сіамський концерт» (2005) Віктора Єкимовського, де втілено орієнтальну парадигму художнього мислення.

З іншого боку, є багато блискучих творів, які інспіровані східною традицією, але відповідають західному канону: соната «Повернення» (1994) Єфрема Підгайця, епіграфом до якої є рядки з «Дао Де Цзін» («Книги шляху і благодаті») Лао-цзи, або «Цвітіння сакури» (1992) Тетяни Смирнової, що декларує зв'язок музики з японською каліграфією.

Мелодії та ритми Сходу давно приваблюють українських митців. Ще на початку ХХ ст. Ігор Белза пише вокальний цикл «Фарфоровий павільйон», Володимир Балтарович – солоспів «Самотня дівчина» (на вірші Ван Сен Ю), Володимир Грудин – дві «Японські сюїти», Григорій Любомирський – «Східний танець», Борис Лятошинський – «Три романси на вірші китайських поетів» (Лі Бо, Ван Вей, Цуя Гофу), Левко Ревуцький – «Східну мелодію», Антін Рудницький – вокальний цикл «Китайська флейта», Володимир Сокальський – «Східний марш», Богдан Яновський – «Східну сюїту», балети «Аравійська ніч» і «Ференджі».

У середині ХХ ст. музичний орієнталізм продовжує «Корейська сюїта» (1950) Федора Надененка, вокальний цикл «Пісні кохання» (на вірші Омара Хайяма) (1957) Миколи Дремлюги, «В'єтнамська сюїта» (1962) і «Шість японських хоку» для голосу та камерного ансамблю (1964) Юрія Іщенка, солоспів «Японські хоку» (на вірші Мацуо Басьо) (1964) Леоніда Грабовського.

Від 1970-х років митці звертають увагу на відтворення смислової структури східної поезії. На цій хвилі з'являються такі шедеври, як солоспів «У краю квітучої вишні» (на вірші Ісікави Такубоку) (1971) Миколи Колесси, «Шість японських віршів» для сопрано та арфи (1972) Юрія Іщенка, вокальні цикли «3 пісень Хіросими» (на слова Ісаку Йонеді) (1973) Івана Карабиця, хоровий диптих «Поява місяця» і «Сонячний струм» (на вірші Охара То-Ко і Мацуо Басьо) (1974) Лесі Дичко, «Три романси на вірші давніх корейських поетів» (1977) Романа Верещакіна, вокальний цикл «Вірші Набі Хазрі» (1977–1981) Олександра Некрасова.

У 1980-х роках українські композитори не тільки захоплюються красою східної поезії, але й шукають нові шляхи для її

## ТЕОРІЯ

втілення. Чудовою музичною інтерпретацією лірики Сходу стають «Японські силуети» (1980-ті рр.) Дмитра Клебанова, сюїта «Сестра Сонця» (1984) і симфонія «Каспійська фантазія» (1985) (обидві на вірші Набі Хазрі) Олександра Некрасова, «Пісні весни» (на вірші Сюй Цзайси, Бо Пу та Ван Хецина) (1986) Михайла Шука, симфонія «Індія – Лакшмі» (на вірші Шанкари та Рабіндраната Тагора) (1987) і вокальний цикл «П'ять прелюдій у стилі Шань-Шуй» (на слова японських поетів) для хору *a cappella* (1989) Лесі Дичко.

Протягом 1990-х років екзотичні тональні системи проникають у твір і навіть стають частиною власного стилю композитора. Аромат східної лірики відчутний у «Шляху до медитації» (1990) Олександра Щетинського, «Найдовшій сутрі» (1991) Марини Денисенко, вокальному циклі «Із японської поезії» (1991) Сергія Пілютикова, солоспіві «Хоку» (на вірші Кобаяси Ісса) (1991) Вікторії Польової, «Мантрах» (1992) Олександра Грінберга, варіаціях «Коморіута» (1993) Олександра Красотова, камерній музиці «Екаграта» (1993) та «Ран-Нан» (1993) Людмили Юриної, балеті «Гагаку» (за новелою Рюноска Акутагави «Муки пекла») (1994) Вікторії Польової, вокальному циклі «П'ять пісень» (на вірші Рабіндраната Тагора) (1995) Івана Карабиця, фортепіанному циклі «Доторкання» (1998) Сергія Зажитька.

У 2000-х роках з'являється нова хвиля інтересу до Сходу, коли виникають такі експериментальні твори: аранжування пісні групи *Led Zeppelin* «Кашмір» (2001) для симфонічного оркестру Людмили Юриної, вокальний цикл «Озеро білих лотосів» (2001) Олександра Рудянського, кантата «Подих часу» (2002) (на тексти «Упанішад») та «Остання сутра» (на тексти Патанджалі) (2002) Ірини Алексійчук, електроакустичний твір «Пагода» для блокфлейти, електронного запису та обробки *online* (2003) Алли Загайкевич.

Цікавий напрямок музичної творчості обирає Олександр Некрасов, втілюючи поезію Набі Хазрі<sup>12</sup>. Лірика Набі Хазрі стає основою трьох його композицій: сюїти «Сестра Сонця» за мотивами однойменної

поєми (1984), симфонії «Каспійська фантазія» (1985) за сюжетом поеми «Два Хазара» і камерно-вокального циклу «Вірші Набі Хазрі» (1977–1981).

Серед них найбільш ніжним і пристрасним є останній твір. Цикл складається з 6 пісень: «Коли ти кажеш», «Руки матері», «Безсоння», «Високі хмари», «Квіти розквітають», «Гори». Яскрава фактура партії фортепіано, арабескова примхливість вокальної лінії, казкова поліритмічна організація циклу надають музиці томний перський відтінок.

Незвичайне співвідношення партії соліста й супроводу, філігранна витонченість мелодії, семантична насиченість твору свідчать про сильний вплив перського мистецтва на українського композитора. Принцип побудови живописних арабесок – багаторазове ритмічне повторення фігуративних мотивів – стає знаковим елементом твору.

Докладний аналіз «Віршів Набі Хазрі» дає підставу визначити жанр твору як особливий жанр «віршів у музиці», тому що музична інтерпретація тексту, яку пропонує Олександр Некрасов, наділяє поезію не тільки чудовою мелодійністю, але й створює відчуття реального життєвого простору.

Дуже оригінальним є вокальний цикл «Японські силуети»<sup>13</sup> Дмитра Клебанова на вірші Масаока Сікі<sup>14</sup> у жанрі хоку<sup>15</sup>. Драматургію циклу становлять вірші – пейзажі на тему пори року. Структуру музичного твору визначає принцип контрасту з використанням логіки варіативності.

Цикл складається із 7 частин. Співвідношення вокальної та інструментальної партії у кожній пісні нагадує живопис у жанрі *ямато-е*<sup>16</sup>, для якого характерне силуетне зображення об'єкта у поєднанні з каліграфією<sup>17</sup>. Живопис ілюструє вірш, а вірш за формою є схожим на живопис<sup>18</sup>.

Музичний цикл «Японські силуети» відповідає ідеї *ямато-е* як за тематикою (пори року), так і за формою (союз музики та поезії автор подає, ніби пейзаж на сувої, де вірш, фраза або слово утворюють малюнок). Два головні «персонажі» циклу – віола та сопрано – доповнюють один одного.

Літературною основою першої пісні є хоку, що описує весняний пейзаж: «У цю

## ЮЛІЯ АЗАРОВА. ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

ніч пахне / Ароматом квітучих каштанів / Притулок мій у горах». Триразовий повтор тексту відповідає тричастковій структурі твору. Кожний повтор має власне сонорне рішення. Такий прийом є характерним для музики *гагаку*<sup>19</sup>.

Три проведення хоку організовані за принципом варіаційної циклічності з елементами репризи (повернення акордової фактури і тембру фортепіано в останньому проведенні). Легке та витончене тремоло струнних нагадує шелест листя, нічне тріскотіння цикад і цвіркунів.

Тема другої пісні – гори: «Скрізь рідна країна / Куди не поглянь / Посміхаються гори». Динамічне збільшення потужності звуку (*crescendo* та *fortissimo*) ілюструє поступовий рух угору. Масштаб простору підкреслює контраст високого регістру (у сопрано) і низького (у струнних).

Східний колорит автор створює за допомогою інструментування: імітацією звучання японських народних інструментів – струнних (*кото* і *сямісен*) та ударних (*тайко* і *какку*). Екзотичне звучання також надають ладові засоби (пентатоніка у партіях віоли, арфи і фортепіано).

Лейтмотив третьої пісні – Місяць: «Не бачу Місяця / Але на темній хвилі води / Пливе срібна місячна доріжка»<sup>20</sup>. Моделюючи місячну доріжку, маестро використовує прийом відлуння: мелодію сопрано повторює спочатку флейта, потім – фагот, і нарешті – низькі струнні. Завершують твір аналогічні репліки ударних.

Одночасне застосування крайніх регістрів також дає відчуття величезного простору між нічним небом і мерехтливим блиском місяця на водній поверхні. Місячний тематизм композиції підсилюють ударні, що нагадують звучання японських ритуальних барабанів (*бьо-дайко* та *шима-дайко*).

Художній образ четвертої пісні – пізня осінь: «Немов брили землі / Розкидані маленькі хатинки / У сирому полі восени». Інтенації сопрано і тихий підголосок струнних, які повільно спадають і майже затухають, навівають довгий сон, привносячи у музику печаль, смуток, меланхолію.

На зміну святкової місячної образності приходять похмурий колорит спорожнілих

ланів, блідих або бляклих фарб осінньої природи. Різноладові акценти на діатонічній основі надають музиці архаїчність і традиційність. Перебіг звукової тканини дуже повільний, розмірений, неспішний.

Чорно-жовтий осінній пейзаж, створений композитором, ілюструє царство сну. Символіка спокійного руху акордів і статика ламаних октав пов'язані з образом засинання природи. За своєю стилістикою твір нагадує коліскову або якийсь дуже близький до неї фольклорний жанр.

П'ята пісня малює картину зими: «Зимовий день тьмяніє / За обрієм на ниві / Вечірня тиша настає». Застиглий пейзаж автор зображує цікавим остинатно проведеним монотонним тризвучним мотивом у віолончелі в низькому регістрі (C – H – C). Інтервал зменшеної кварта надає звучанню холодний відтінок.

Зимове заціпеніння природи влучно підкреслено і гармонійними засобами – застиглими акордами. Примарність зимового вечора передає ланцюжок домінуючих *секундакордів* у струнних і розвиток теми хуртовини у флейти, трель якої імітує завірюху.

Шоста пісня присвячена птахам. На відміну від попередніх, які пропонують споглядальні або медитативні образи, вона представляє динамічну картину зі швидким і стрімким рухом: «Кружляють птахи / В'ється дим далекого вогника / Над лугом осіннім».

Перший образ хоку – «кружляння птахів» – у партії сопрано відображено графічно (особливим хвилеподібним рухом, терцієвим і секундовим співом окремих складів), а у партії інструментів – імітацією польоту стрімкими (які то піднімаються, то спускаються) пасажами арфи та флейти (*crescendo – forte – diminuendo*).

Другий образ хоку – «дим далекого вогника над лугом осіннім» – зображений хвилею мелодією з ритмом у вигляді пунктирної лінії, яку активно і міцно підтримують звивисті акорди фортепіано (септакорди та їх обертання) у формі звичної математичної синусоїди.

Сьома пісня – остання у циклі – стає ніби кодою тому, що замикає собою зміну

## ТЕОРІЯ

сезонів. Хоча у фінальному хоку йдеться про зиму, але квітка троянди, що несподівано з'являється біля воріт, символізує надію: «Біля огорожі квітка / У пору зимового в'янення / Невже це троянда?»).

Отже, цикл «Японські силуети» Дмитра Клебанова характеризують контрастно-складова основа, варіаційний принцип розвитку композиції, строфічний спосіб викладу хоку (повторення тексту хоку з різними варіантними змінами у музиці), рондальна структура.

Єдність циклу забезпечують три ключові моменти: 1) магістральні або наскрізні теми (пейзаж, гори, птахи); 2) загальний принцип формоутворення для всіх номерів (остинатність, варіантність, репризність); 3) системний інтонаційний зв'язок (пентатоніка) або навіть певна лейтінтонація (співставлення чистої кварта і великої секунди).

Японський колорит автор створює різними художніми засобами. Символічна недовомовленість хоку перевтілюється у завуальовані акорди. Примарність і розмитість нічного пейзажу знаходить своє відображення у пентатоніці й ладовому мерехтінні, а також у кластерних співзвуччях, що будуються на цій основі.

Чудовим прикладом вітчизняної орієнталістики є вокальний цикл «Пісні весни» (на вірші Бо Пу<sup>21</sup>, Ван Хецина<sup>22</sup>, Сюй Цзайси<sup>23</sup>) (1986) Михайла Шуха. Кожна з 5 частин циклу («Передчуття весни», «Радість весни», «Сум весни», «Звуки весни», «Спокій весни») відповідає певному стану природи та психологічному настрою.

Усі пісні малюють піднесений образ природи, що розквітає. Лірична квінтесенція циклу – четверта пісня «Звуки весни» на слова Ван Хецина, де флейта і ксилофон імітують переливчастий спів птахів, а дзвінка інструментальна партія створює особливий медитативний настрій.

«Пісні весни» змушують слухача зануритись у безкінечність простору, відчути багатомірність психологічних нюансів, замислитися над філософськими аспектами відношення людини до світу. Милування розкішними картинами природи стає справжнім джерелом натхнення як для поета<sup>24</sup>, так і для композитора.

Аналізуючи музичну основу циклу Михайла Шуха, можна визначити низку художніх засобів, які створюють відчуття медитації: 1) прийоми інструментовки (флейта, там-там, дзвоники, віброфон і флексатон у своєму поєднанні нагадують звучання китайських ритуальних інструментів); 2) ладове мислення (стійка опора на пентатонічні звороти); 3) часова організація звукового простору (використання вільного метра, ритмічне розгортання мелодики поза межами тактових структур, що показує ставлення до ритму як до провідного засобу музичної виразності у східній традиції замість панування тонально-забарвленої мелодії у європейській традиції); 4) численні прийоми позависотної декламації.

Моделювання стану заглиблення стало характерною ознакою творчості Людмили Юриної. У камерній композиції «Екаграта» для чотирьох груп ударних (1993) авторка звертається до медитації. В індійській філософії *екаграта* – це третя стадія медитації, що означає концентрацію розуму на певній точці, фіксацію свідомості на конкретному об'єкті.

Віншому шедевр – композиції «Ран-Нан» для 19 струнних інструментів (1993) – Юрина звертається до символіки «Тибетської книги мертвих», що містить опис станів-етапів (*бардо*), крізь які проходить свідомість людини від процесу фізичного вмирання і до моменту подальшої реінкарнації.

Програма музичного твору закодована в назві «Ран-Нан», яка у перекладі означає «внутрішнє світло». Це одне з головних понять тибетського буддизму, що відображає процес народження ідей і думок у свідомості людини, а також нерозривно пов'язане з категоріями світла і часу.

Ілюстрація стану переживання «внутрішнього світла» відбувається шляхом поєднання різних гармонічно стійких акордових комплексів і звукових кластерів, із яких поступово кристалізуються образи, що нагадують славнозвісні гімни з «Океану мелодій» тибетського поета і містика Міларепи<sup>25</sup>.

Східна тематика представлена у двох видатних творах Івана Карабиця: драматичному циклі «3 пісень Хіросими» (1973) та

## ЮЛІЯ АЗАРОВА. ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

вокальному циклі «П'ять пісень» (на вірші Рабіндраната Тагора) (1995), де автор пропонує власну інтерпретацію історичного й культурного досвіду сучасної Японії та Індії.

Надзвичайна експресія визначає цикл «П'ять пісень» (на вірші Рабіндраната Тагора)<sup>26</sup>, що містить любовні романси: «Кохання – одвічна ріка», «Сумнів», «На березі ставка», «Подих», «Нескінченне», написані для п'яти різних голосів (сопрано, мецо-сопрано, тенор, баритон, бас) і фортепіано.

Характерна основа циклу – політональність, що помітна в одночасному поєднанні *c-moll* та *f-moll* у вокальній і фортепіанній партіях. Інша особлива риса – полігармонійність. Гармонія дуже вишукана, завуальована, рафінована. Третя цікава риса – поліритмічність, де імпровізація східних ритмів зливається з тихим звуком камертона «минулих років».

У творі домінують арпеджовані акорди, переливи гармоній, зіставлення різних тональностей в одному акорді. Романтичну ностальгію відтіняє індійська мелодика у стилі *хіндустані*. Тут немає трагічних мотивів, але бринить тонка ностальгія, що свідчить про живі почуття поета і композитора.

Чудовим зразком синтезу традицій Сходу і Заходу є фортепіанний цикл «Доторкання» (1998) Сергія Зажитька. За словами митця, ідею твору нав'яв серйозний інтерес до орієнтальної культури: філософії дзен-буддизму, японської поезії хоку та китайської каліграфії. Автор стверджує, що мистецтво музики та живопису має певні точки дотику. Це виявляється в орієнтації на візуально-акустичні пропорції при написанні партитури. Нотний текст циклу нагадує ієрогліфічне креслення, яке передає у звуках моменти торкання пензля каліграфу.

Графічне зображення циклу теж створює чарівний зорово-звуковий, синестетичний образ. Музика стає формою втілення «фундаментальних структур» художнього мислення, що помітно не тільки у назві, змісті та формі композиції, але й у її архітектоніці, логічно-просторовій конструкції.

Музичне і каліграфічне письмо є мистецтвами, що доповнюють одне одного, тому що метод каліграфії, висвітлюючи «фун-

даментальні структури» художньої думки, ініціює конкретні музичні фігури й асоціації, які дозволяють композитору написати «східну картину» у західній манері.

Спостерігаючи за тим, як китайські майстри в одну мить створюють чарівний образ, Сергій Зажитько поєднує окремі звуки (крапки – лінії) у такі інтонаційні групи, що разом становлять цілісну композицію, яка має пряму аналогію зі східною ієрогліфікою.

Різноманіттям музичних фарб і поетичною глибиною вирізняється вокальний цикл «Озеро білих лотосів» (2001) Олександра Рудянського на вірші Бо Цзюй І. Композиція (для голосу, флейти, альту, бандури й ударних) складається з 19 мініатюр, інструментальної інтермедії та післямови.

Історія створення циклу дуже цікава. Ще в 1960-х роках Олександр Рудянський познайомився з лірикою Бо Цзюй І. Пізніше композитор задумав написати твір на його вірші, але реалізував свою ідею тільки за 40 років: попередній досвід автор вважав вельми далеким від автентичного втілення афоризмів поета-мудреця.

Мабуть, у процесі спілкування європейського слуху з художніми реаліями «китайського образу світу» є певна таємниця, що вимагає духовних зусиль і тривалого часу для входження в інший культурний простір. Також має бути багатий особистий досвід і величезна любов до чужої культури як до *іншого-в-собі*<sup>27</sup>.

Починає вокальний цикл мініатюра «Лотос». Квітка лотоса – знак першоджерела, первісної або бездоганної чистоти. Розгортаючи свої пелюстки на світанку і закриваючи їх увечері, лотос також уособлює сонце. Лотос знаменує відродження, оновлення життя, вічну молодість і безсмертя.

У буддизмі лотос – символ просвітлення. Лотос народжується у каламутній воді, однак з'являється на світ чистим, незаплямованим. Так само і людина, перебуваючи у світі *сансари*, але виконуючи заповіді Будди, досягає осяяння. Лотос показує три етапи духовного зростання людини: невігластво, пізнання та просвітлення.

У даосизмі лотос – символ Раю. За легендою, всередині Раю знаходиться величезне озеро. Кожен лотос, що росте в озері,

## ТЕОРІЯ

означає душу померлої людини. Залежно від праведності чи гріховності земного життя людини, лотос або яскраво розквітає, або швидко в'яне і засихає.

Мініатюра відкривається пентатонікою (d – h – a – h), яка дає піднесений образ божественної квітки. Красу ритмічного малюнку підкреслює мелодійна інтонація у партії вокалу, а також казковий народний наспів, що виконує лютня, традиційний китайський інструмент.

Другий номер циклу – «Флейта». Звучання флейти віддзеркалює сум, тугу, журбу, самотність: «Як бути тому, хто печаль відчуває? / Хто сну в довгу ніч / Зовсім не знає?». У партії флейти також переважає пентатоніка, вписана у чітку функціональну основу тональності *D-dur*.

Третій номер «Пригадую Хуей Ши»<sup>28</sup> наповнений елегантним настроєм і роздумами про сенс життя і смерті. Замислюючись про короточасну тривалість життя і водночас про її абсолютну цінність, композитор створює дивовижно тонкий музичний образ на основі вільної, але стриманої та благородної мелодії.

Четвертий номер «На вечірній річці» оспівує дружбу. Це справжній маленький шедевр, де композитор розкриває найглибші пласти поезії Бо Цзюй І. Поєднуючи вокальну та інструментальну партії способом «доповнювального контрапункту», маестро досягає граничної ширості й повноти вираження своїх почуттів.

П'ятий номер «Вночі у човні» відображає поетичне милування нічним пейзажем. Романтичний настрій посилюють ключові метафори: «місяць», «прохолода», «мерехтіння зірок», які символізують трепет закоханого серця і світлу надію («разом ми пливемо у саяві зірок та місяця»).

Починає романс партія фортепіано, що нагадує дзюрчання струмка. Метроритмічний малюнок водної стихії створює фон для соліста (*canto*). Завершується романс ніжним вокалізмом, де голос розкриває не лише хвилювання природи (вітер, шелест листя, плескіт води), але й хвилювання душі (сум'яття, радість, щастя).

Шостий номер – «У храмі Іай». У китайській традиції храм – священне місце очи-

щення та піднесення душі, де людина пізнає саму себе. Знаходячи втрачену у суєті світу внутрішню гармонію, вона відроджується для нового життя. Благоговіння перед храмом маестро передає потужним, майже симфонічним звучанням усіх інструментів.

Сьомий номер – «Вітер волань». У ліриці Бо Цзюй І вітер виражає життя, щасливі зміни, космічний потік, але іноді він стає знаком страждання чи душевного болю (*вей-ци*). Амбівалентний образ вітру композитор моделює невизначеним, деренчливим звучанням, яке часом нагадує то свист, то шум, то ураган.

Прагнення Олександра Рудянського до максимально точної передачі різних відтінків і нюансів поезії Бо Цзюй І добре помітно також в інших номерах циклу. Таємниця китайської поезії, яку маестро перекладає на музику, втілюється у східних інтонаційних і гармонійних прийомах, яскравій декоративності й орнаментальності.

Композитор надає велике значення таким важливим елементам китайської географії, як Вода, Вітер, Земля, Гори. Для нього категорії ландшафту – не тільки поетичні образи, але й красномовні музичні метафори, які малюють рідний край, батьківщину, сім'ю, традицію, всесвіт.

Маестро шукає прозорі музичні фарби для ілюстрації кожного природного символу, лагідно описуючи у звуках і «рожеву квітку лотоса», і «зелені зарості очерету», і «чарівну музику вітру», і «золоту шкіру дракона», і «спокій старої верби», і «тривожний крик зозулі», і «стрімкий клин журавлів».

Відтворюючи специфіку східного мислення, Олександр Рудянський розміщує частини циклу за *принципом калейдоскопа*, де один пейзаж у стилі «гори і води» (*шань-шуй*) раптом змінює інший пейзаж у стилі «птахи і квіти» (*хуаняо*), навіюючи роздуми про зміни у природі, часі та просторі.

Ідея калейдоскопа знаходить своє відображення також у фрагментарності музичних уривків із різними темпами, типами фактури, настроями. Саме такий погляд на буття демонструє «Класична китайська книга змін» (тексти якої збиралися століттями), описуючи світ як сукупність різноманітних стихій та елементів.

## ЮЛІЯ АЗАРОВА. ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Другий принцип східного мислення, який реалізує маестро, це *ідея розсіювання*. Звідси у циклі повністю відсутня єдина генеральна кульмінація. Композиція ніби розсіюється поміж різними частинами циклу, створюючи стійку асоціацію з прийомами традиційної китайської «розсіяної» перспективи.

Отже, в одній інтонаційно-стильовій системі циклу зустрічаються та органічно переплітаються різні культурні символи: з одного боку, філософська лірика Піднебесної, а з другого, – мовна система європейської музики (з її хроматичною тональністю, звуковисотним рядом, поліфонією).

Діалог традицій Сходу і Заходу дуже приваблює Ірину Алексійчук. Її чудова композиція «Подих часу» для змішаного хору *a cappella* (2002) на тексти «Упанішад»<sup>29</sup> присвячена осмисленню давніх індійських релігійних трактатів, які оголошують єдність людської душі (*атман*) й абсолютного духу (*брахман*).

Інший музичний твір – соната «Остання сутра» (2002) на тексти Патанджалі<sup>30</sup> – розкриває глибокий внутрішній зміст йоги як містичної практики, що прагне гармонійного поєднання розуму, душі та тіла людини з абсолютним. Отже, мелодія твору співзвучна техніці медитації.

Схід притягує також білоруських композиторів. Яскравий образ Китаю створено у циклі «Три романси на слова Бо Цзюй І» (1979), феєрії «Китайські акварелі» (2005) та симфонічній поемі «Шаолінь» (2015) Сергія Бельтюкова, сюїті «Будиночки в горах» (на сюжети картин художника Лян Юнхе) (2015) Анни Короткіної, фантазії «Сюцай з Ішуя» (за новелами Пу Сун-Ліна) (1982–1983) Віктора Копитька.

Китайська тема – справжня нитка Аріадни у творчості Віктора Копитька, автора вистави «Північний вітер» на вірші китайських поетів (1992), кантати «Третя Китайська подорож» (1998), п'єси «Рожевий метелик» за мотивами оповідань Пу Сун-Ліна (1998)<sup>31</sup>, елегії «Сім віршів Лі Бо»<sup>32</sup> (1998–2011).

Дух Японії епохи Едо пронизує музичний перформанс «Пісні Басьо» Анни Короткіної на вірші Мацуо Басьо, ліричні композиції «Тисяча років надії» (1990) і «Три японські

мініатюри на шовку» (1996) Галини Горелової, поетичний цикл «Метелики» (2003) Сергія Бельтюкова.

Барвисті легенди В'єтнаму відображено в опері «В'єтнам» (1969) Сергія Кортеса і драмі «Три ножі з країни Вей» (1992) Віктора Копитька. Історія Єгипту розкривається у спектаклях «Єгипетські ночі» (1979) і «Піраміда Хеопса» (1999) Віктора Копитька, балеті «Клеопатра» (2008) В'ячеслава Кузнецова, міфологія Індії – у кантаті «Знаки» (1992) Віктора Копитька.

*По-третє, інтерес музичного авангарду до східних традицій виявляється на рівні формоутворення. Знайомство європейських композиторів із мистецтвом Сходу призводить до переосмислення лінійної схеми побудови твору, яка властива західній музиці, та започаткування ризоматичної або нелінійної схеми.*

У середині ХХ ст. захоплення орієнталізмом дає імпульс до впровадження нових форм музичних творів: 1) алеаторичної (Дж. Кейдж, М. Фельдман, В. Мартинов, С. Губайдуліна); 2) статичної (К. Штокхаузен, Д. Лігетті, А. Шнітке); 3) ритмічної (Дж. Кейдж); 4) відкритої (П. Булез); 5) момент-форми (К. Штокхаузен).

*Алеаторика* – метод композиції, що допускає або варіативні відносини між елементами музичної тканини (у тому числі – нотного тексту) і музичної форми, або випадкову послідовність цих елементів у процесі написання твору чи його оркестровому виконанні.

Алеаторика, як вільна імпровізація, виступає альтернативою серіальній музиці, де елементи композиції (ритм, тембр, гармонія) чітко обумовлені алгоритмом. Алеаторику вперше запропонував Джон Кейдж, а її теоретичне обґрунтування дав П'єр Булез у статті «Алеа» (1957) [11].

«Нова техніка, яку я використовую, – зазначав Кейдж, – виникає з методу отримання пророцтва за *І-Цзінь* – китайської класичної *Книги Змін*»<sup>33</sup> [15, р. 150]. «За допомогою ворожіння на монетах за *Книгою Змін* ми пізнаємо випадковість і закономірність, якими, за словами китайців, правлять світло і темрява» [14, р. 175; 15, р. 166].

## ТЕОРІЯ

Розвиваючи алеаторику, Кейдж звертається до «І-Цзін», у якій шестиразовий кидок монет дозволяє скласти одну з 64 гексаграм, кожна з яких дає опис певної події. Надихаючись «І-Цзін», Кейдж пише «Концерт для підготовленого фортепіано та оркестру» (1951), «Шістнадцять танців» (1951) і «Музику змін» (1951).

У фортепіанному циклі «Музика змін» Кейдж, за аналогією з 64 гексаграмами «І-Цзін», створює таблицю з 64 осередками, де фіксує звуки, тривалості, темпові показники. Потім композитор, підкидаючи монети, визначає номер осередку та поєднує елементи з різних сегментів.

Процес народження композиції автор перетворює у форму викладу естетичної концепції: твір втілює у собі взаємодію двох протилежних начал – Ін та Ян, випадковості й закономірності, руху і спокою, звуку і тиші, відомого і невідомого, часу і вічності, суб'єктивного й об'єктивного.

Коментуючи «Музику змін», Кейдж визнає, що «стосовно музичної форми він орієнтується на Схід і бажає звільнитися від тих схем, які властиві західноєвропейській музиці» [цит. за: 19]. Подолання цих схем маестро бачить у «польоті думки», алеаториці, імпровізації.

Майстерно поєднуючи випадковість і закономірність, очікуване і несподіване, передбачуване і непрогнозоване, Кейдж створює дивовижний шедевр, де вільна гра звуків та чітка структура композиції не стільки заперечують, скільки доповнюють і відтіняють одна одну.

Дійсно, незважаючи на м'яку фактуру, «Музика змін» має чітко вивірену структуру. Її основу становить спеціально підібрана числова закономірність:  $3 - 5 - 6 \frac{3}{4} - 6 \frac{3}{4} - 5 - 3 \frac{1}{8}$ . Ритмічний ряд є амбівалентним: симетричним (завдяки концентричній послідовності) і водночас асиметричним (завдяки додаванню  $\frac{1}{8}$  такту до останньої групи).

«Музика змін» втілює в собі ідею гармонії двох начал (Ін та Ян), що влучно організує чергування рівномірних за темпом одних розділів (де макроритмічна структура майже невловима на слух) та інших розділів (де кожна група тактів звучить тільки у своєму власному темпі).

Отже, Кейдж робить числову формулу і темпо-ритм стабільним елементом, а диспозицію музичного матеріалу всередині самої форми – вільним і варіативним елементом. Тут, як у китайській «Книзі Змін», багато що змінюється, але головне і основне залишається незмінним<sup>34</sup>.

Ця ідея оригінально втілюється у низці музично-театральних перформансів, які Кейдж у 1950-х роках ставить спільно з американським хореографом Мерсом Каннінґемом. Застосовуючи алеаторику, вони розробляють мобільну форму сценічної постановки, де кожен танцюрист є солістом.

Створюючи малюнок танцю для кожного артиста, Каннінґем будує виставу на базі методу гадання «І-Цзін». У хореографії перформансу «Анонімне соло» (1953) Каннінґем використовує таблицю з 64 пластичних фігур, послідовність виконання яких визначає кидок монет.

Випадковість, що генерує несподівану комбінацію рухів, чітко показує глядачу, що танець *a priori* заперечує наявність будь-якої головної або пріоритетної позиції. Кожна фігура танцю, що є автономною і рівноцінною всім іншим, ілюструє одну з багатьох граней естетичного образу.

У перформансі «Гірлянда» (1976) Каннінґем аналогічно заздалегідь готує 64 фігури і схему сцени, розбиваючи її на 64 квадрати, а потім за допомогою кидка кісточок позначає жест і місце розташування актора на сцені. Танець формується сам собою, символізуючи строкату зміну форм і ліній гірлянди.

Каннінґем порівнює унікальний малюнок танцю, який народжується у ході вільної гри уяви та спонтанної комбінації рухів, із різноманіттям форм листя на дереві: «хоча все листя має одну форму, при цьому, якщо взяти кожний листок окремо, він виглядає зовсім інакше» [див.: 16].

Таким чином, випадковість як елемент художньої творчості визначає різні рівні музично-театральних експериментів Каннінґема. М'яка пластика і незвичайна стилістика його творів демонструють величезну роль інтуїції в мистецтві, коли прозріння митця надає нові грані акторському образу.

Метод алеаторику у стилі «І-Цзін» застосовує також американський композитор



## ЮЛІЯ АЗАРОВА. ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Мортон Фельдман у своєму легендарному шедевр «Зміні 6», де звуки та акорди зовсім несподівано поєднуються між собою як у темброво-колористичному, так і у просторово-часовому планах.

Фельдман повністю звільняє звуки від будь-яких детермінацій. Замість точних висот він вказує лише регістри (низький, середній і високий), а тривалості замінює лініями різної довжини. Надаючи свободу виконавцю, автор зазначає, що «п'єса починається з будь-якого звуку і далі триває яким-завгодно іншим» [17, р. 1].

Музичний матеріал п'єси включає 7 однозвуків, 2 двазвуки, 4 тризвуки і 2 чотиризвуки. Кожний із них займає своє особливе місце у послідовності елементів між полюсами консонансу і дисонансу, які будуються за принципом посилення гостроти фонізму від легких тонів до терпких акордів.

Звукові комплекси автор інтерпретує як чисті або змішані фарби, що контрастно чергуються одна з одною, утворюючи багату палітру відтінків. У якому порядку виконавець має будувати ланку кольорів? Відповідь: у довільному. Хоча композитор, звісно, пропонує і свій алгоритм вирішення завдання.

Один із авторських ескізів п'єси, де поступово змінюються консонанси і дисонанси, свідчить про те, що п'єса містить чергування двох полюсів, які, подібно до Ін та Ян, формують єдине ціле. Таким чином, у «Зміні 6» працює логіка інтервальних відносин, на яку орієнтується виконавець<sup>35</sup>.

Ідея «І-Цзін» про рівну можливість закономірності й випадковості також цікаво представлена у «Гексаграмі» (1971) російського композитора Володимира Мартінова. «Гексаграма» символізує для автора важливу подію, одкровення, момент інтенсивного духовного зростання, осягнення істини, гармонійне злиття зі світом<sup>36</sup>.

Алеаторична імпровізація за книгою «І-Цзін» наявна у композиції «Парні та непарні числа» (1991) Софії Губайдуліної. Співвідношення парних і непарних чисел, що виражає світле і темне, активне і пасивне, чоловіче і жіноче начало, визначає ритмічну структуру твору.

Застосовуючи східний принцип «не-діяння» (*y-wei*), Карлхайнц Штокхаузен пропонує *статичну форму* композиції. Її основу становить оригінальна теорія часу, згідно з якою час плине не горизонтально (від початку до кінця), а вертикально (де панує мить, *hic et nunc*, «тут і зараз»).

На думку Штокхаузена, «перебування-у-музиці» відповідає східній практиці медитації, де виникає зовсім інше відчуття часу, аніж те, що є у західному сприйнятті. Воно абсолютно позбавлене динамічної процесуальності, тобто статично концентрується на кожній миті (*Augenblick*).

Штокхаузен зазначає, що у статичній формі «немає будь-якого “розвитку”, оскільки лише сталість, яка наскрізь пронизує організацію музичного матеріалу, надає стан медитативного слухання: для того, щоб сприйняти одиничну мить, слухач уже не повинен робити проєкцію у попередній або наступний звук» [8, с. 46–47].

Свою дивовижну концепцію часу Штокхаузен реалізує у композиції «Настрій» (1968). «*Stimmung*» – це невичерпне багатство моменту, який має розтягує до масштабу вічності. Тривалість головного акорду легко уявити і як миттєву, і як нескінченну, бо він, здається, нібито знаходиться поза часом.

Третій тип архітектоніки – *ритмічну форму* – пропонує Джон Кейдж у творах «Уявні пейзажі I–V» (1939–1952), «Лекція про Ніщо» (1949), «Послання з небес» (1983), «Хоку» (1986). Хоча вони мають найсучасніший графічний вигляд, їхня ритмічна форма нагадує логіку індійської раги.

У передмові до п'єси «Послання з небес» Кейдж пише, що «музичні ефекти – це окремі події, які або передують паузі, або слідує за нею. Музичний ефект може складатися з ряду повторюваних подій: глісандо, акордів або окремих звуків, що цілком відповідає принципу раги» [цит. за: 20].

У «Посланні з небес» виконавець, створюючи подію, обирає будь-яку низку зі звукоряду, відокремлюючи звуки паузою. Працюючи з числовим рядом, він також обирає часову одиницю раги. Імпровізація на різноманітні тони раги з поступовим залученням усього діапазону звуків надає композиції колоритний східний відтінок.

## ТЕОРІЯ

Інший чудовий приклад ритмічної форми – «Лекція про Ніщо». Цей твір побудовано на основі числової структури. Кожний рядок тексту містить по 4 такти. Комплекс із 12 рядків утворює мікророзділ ритмічної структури. Вся композиція становить 48 розділів по 48 тактів у кожному.

«Лекція про Ніщо» також ділиться за законом квадратного кореня: спочатку текст дробиться на 5 великих частин, а ті, своєю чергою, – на 5 малих. «Організація за правилом квадратного кореня дає можливість побудувати мікро- і макрокосмічну ритмічну структуру, яку я, – наголошує Кейдж, – вважаю за необхідну» [14, р. 112].

*Відкрита форма* – така форма, що не має завершення і допускає різні варіанти виконання. Вона будується на математичному принципі нескінченності. Цій формі притаманна структурна розімкненість, багатоплановість, ритмічна рухливість і смислова амбівалентність.

Відкрита форма твору необхідна для того, щоб висвітлити поліфонію сюжетів, безліч перспектив і смислових зв'язків, колаж образів і символів історії, калейдоскоп міфів, легенд, казок народів світу. Відкрита форма стає метафорою мінливого океану життя, вічних трансформацій і перетворень.

Відкритий твір – це твір, що не має початку, середини і кінця. Він існує як серія чистих констант, потік звукової матерії, що вібрує, ланцюг різних ідей, знаків, асоціацій. Відкритий твір маніфестує відкриту свідомість сучасної людини, її здатність бачити світ у розмаїтті всіх відтінків.

Яскравим зразком відкритої форми є «Третя фортепіанна соната» (1957) П'єра Булеза. Автор шедевра будує поліпросторову картину світу, де кожний елемент автономний, рухомий і багатоплановий. Відкрита форма *a priori* розкрита і завжди може бути продовжена.

Маєстро вводить 8 можливих комбінацій п'яти формант сонати: «Антифон», «Троп», «Констеляція», «Строфа» і «Секвенція» слідує одна за одною у вільному порядку, але так, що у центрі завжди перебуває «Констеляція». Навколо цієї осі групуються інші розділи за умови симетрії та не-

розривності пар «Строфа» – «Секвенція» і «Антифон» – «Троп».

Диспозиція матеріалу всередині самих формант сонати містить той же принцип: будь-який розділ форми має чітке місце розташування, інші ж розділи можуть вільно мінятися місцями, але тільки так, що у результаті знов утворюється замислена автором певна кількість варіантів.

Структурний зв'язок між різними формантами «Третьої фортепіанної сонати» виникає на рівні серії e–f–h–fis–gis–g–b–c–a–d–cis–es, сегменти якої мають симетричну будову й однакову інтервальну структуру, а звуки – конкретно зазначені вертикальні та горизонтальні відносини.

Рух сегментів містить цікаву закономірність: додатковий матеріал коментує або варіює базовий текст, ілюструючи відкриту форму, яка у процесі розгортання набуває нового абриса. Отже, соната пропонує слухачеві чудову інтелектуальну гру, що нагадує романтичну «музику-в-ідеї».

Другий приклад відкритої форми – цикл «Складка за складкою» (1957–1989) Булеза, де відкрита форма складається завдяки непередбачуваній зміні темпу та оркестрових фігурацій, які виконуються із різною швидкістю так, що один елемент твору згортається або розгортається в інший.

Три центральні частини забезпечують виконавцю свободу вибору одного з п'яти альтернативних сегментів. «Мобілізація» форми пов'язана з художньою доктриною циклу, що розкриває народження музичного твору від початку (авторського задуму) до завершення (концертної реалізації).

*Момент-форма* – така форма, у якій явище «момент» знаходить граничну міць, потужність і напругу. Момент-форма відображає східний принцип «все в усьому». Яскравим зразком момент-форми є «Мантра» (1969–1970) Штокхаузена, де минуле, сьогодення й майбутнє зливаються в одну миттєвість. Сутність «Мантри» визначає не стільки тематизм, скільки особлива художня формула. На відміну від західної традиції, де основу твору становить сюжет або система лейтмотивів, пов'язаних із героями оповідання, виконання «Мантри» вимагає зовсім іншої форми організації музичної

## ЮЛІЯ АЗАРОВА. ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

матерії. Формула розвивається за допомогою звукової структури, а не сюжету чи наративу. Тут немає історії, подій і персонажів, але є ідея, інсайт, духовне прозріння, які автор втілює у звуці. Формула генерує власну структуру з чітко визначеними, стійкими параметрами, включаючи ритм, тривалість, динаміку тощо. Індоксуддійська сакральна формула підштовхує Штокхаузена до створення власного методу формульної композиції. Параметри формульної композиції окреслюють такі ключові засоби музичного вираження, як темп, ритм, динаміка, інтонація, агогіка. На їх основі автор далі розробляє «концепт» твору.

Кількість параметрів у формулі може бути різною; організація та співвідношення компонентів теж є індивідуальним. Цікаво, що кількість елементів, із яких будується формула, для Штокхаузена виступає окремим параметром, що моделює арифметичну прогресію, ряд чисел Фібоначчі або іншу закономірність<sup>37</sup>.

Спочатку Штокхаузен створює моноформульні композиції, присвячені окремим музичним концептам. Пізніше він розвиває поліформульну музику, яку втілює в оперному циклі «Світло» (1977–2003). Гепталогія «Licht» – найграндіозніший оперний шедевр, що з'явився за всю історію жанру.

Отже, всі зазначені форми репрезентують три головні моменти: пошук нового шляху розвитку музики, застосування незвичних прийомів і технік (оскільки різні версії виконання акцентують різні грані твору), парадигматичне розширення засобів реалізації композиторського задуму.

Таким чином, інтерес західних композиторів до музики Сходу вписується у таку логічну послідовність: знайомство з філософією, релігією, культурою, мистецтвом Сходу → рецепція стилістичних і жанрових елементів східної традиції → затвердження нової музичної реальності.

Перш за все, композитори активно звертаються до ідей або поетичних образів Сходу, потім орієнтальні мотиви проникають у музичну мову у вигляді мелодії, інтонації, ритмічної організації, стилістичних нюансів, і, нарешті, за певний час народжуються оригінальні форми творів.

Орієнтальний колорит, звісно, виявляється не тільки у формі, але й в аранжуванні твору. Дуже цікавими є синтетичні композиції, що представляють дійства в душі інструментального театру, церемонії, магичного ритуалу, «акустичних медитацій». Тут «мистецтво афекту» перетворюється у «мистецтво ефекту».

Наприклад, «Рожевий місяць: церемонія» (1984) Поліни Оліверос – композиція, що передбачає не тільки професійне музичне виконання, але й також надзвичайно складну сценографію, костюми, освітлення, дію, тобто справжню церемонію, де кожен учасник грає свою роль<sup>38</sup>. Музична частина «гри-ритуалу» включає в себе імпровізацію на камбоджійських тріскачках, японських храмових барабанах, трубах із морських мушель, тибетських тарілках. Композиція ділиться на три великі цикли з різним інструментальним малюнком і художнім оздобленням.

Велику популярність серед західних композиторів отримує ідея діалогу культур. Найцікавіше вона втілюється у «світовій музиці» Карлхайнца Штокхаузена. Автор розкриває «зв'язок часів», пропонує «синтез традицій європейської та неєвропейської музики», радикально «розширює світ музичних форм і способів вираження» [7, с. 43].

Ця концепція знаходить своє віддзеркалення у масштабному творі «Гімни» (1966–1967), що містить не тільки національні гімни (Німеччини, Іспанії, Франції, США, Австралії, Аргентини), але й інші знакові мелодії, які репрезентують дружбу народів («Інтернаціонал», «Марсельєза»). Крім того, маєстро активно використовує «готові об'єкти»: елементи людської мови, радіоперешкоди, звуки офіційних заходів, мітингів, маніфестацій. Цей звуковий конгломерат формує дивовижний колаж, де шви між мелодіями або чітко підкреслюються, або, навпаки, повністю стираються. «Гімни» втілюють західний тип динамічної процесуальності, яка прекрасно ілюструє, що принцип східного мислення «все в усьому» має європейську художню обробку. Таким чином, азіатська традиція «калейдоскопічної зміни картин» добре поєднується із західною діалектикою.

## ТЕОРІЯ

«Світова музика» (*Weltmusik*) також наявна у композиції «Моменти» (1962–1964), яка поєднує фольклорний матеріал різних культур – японської, китайської, індонезійської. Сильне враження справляє магічний хор із ритуалу острова Балі, що супроводжує обряд ініціації дівчат («*касісам-касісам*»).

Внутрішній перехід, або точніше «інтермодуляція із простору історичного стилю у простір позаісторичності» [9, с. 55], має місце в реалізації іншого грандіозного задуму Штокхаузена – постановці оперного циклу «Світло» («*Licht*»), що стала справжнім маніфестом сучасного мультикультуралізму.

За сюжетом головний герой опери, юнак Міхаель, здійснює навколосвітню подорож: Західна Європа – США – Японія – острів Балі – Індія – Центральна Америка – Близький Схід. Кожна з 7 зупинок, де Міхаель отримує містичний досвід, має своє стилістичне рішення і музичне забарвлення.

Водночас опера містить безліч філософських, культурних, естетичних алюзій. Наприклад, у шостій частині опери спостерігаємо цейлонський релігійний обряд, який викликає асоціацію з середньовічною месою і літургією, а у хоровому виконанні з'являється текст Франциска Ассизького.

У концепції «світової музики» Штокхаузен бачить можливість подолання індивідуалізму європейської парадигми, шукає вихід у сферу «загальної музичної мови», окреслює «універсальне коло культури» [5, с. 35]. Глобалізація мистецького простору відкриває нові перспективи для творчості.

Сьогодні композитори часто відвідують країни Сходу. Володимир Мартинов пише чарівну симфонію «Сінгапур» (2005) під враженням від подорожі у «Країну орхідей». Кшиштоф Пендерецький складає «Три китайські пісні для баритона з оркестром» (2008) під час поїздки до Піднебесної.

Розглядаючи світ як плюралістичний універсум, де взаємодіють різні народи і традиції, композитори створюють абсолютно нову культурну парадигму. Для мене «музика, – визнає Кейдж, – це спосіб усвідомити саме життя, у якому ми живемо» [13, с. 12]. Вона є настільки ж строкатою і різномовною, як наше буття.

Таким чином, апелюючи до спадщини Сходу, сучасні митці збагачують образну систему західної музики, розвивають її жанрову структуру, змінюють стилістику і способи формоутворення, розширюють акустичний матеріал. Цей процес органічно поєднує дві тенденції. З одного боку, митці зберігають європейську самоідентифікацію, що певною мірою пов'язано з використанням західних законів організації музичної цілісності (тональність, звуковисотність, серійність) і приналежністю творів до споконвічно європейської жанрової системи (симфонія, опера, кантата, ораторія). З другого боку, вони розширюють палітру виразових засобів завдяки застосуванню східних ладів (особливо – індійських ладів *тхат* і японських рядів *кін*), непарних розмірів (3/4, 5/6, 7/8 та інших елементів, які запозичені з японських *хоку*), метричної організації (принцип *рагу*).

Залучаючи у власний досвід філософські ідеї та поетичні образи Сходу, звучання народних інструментів (*арху, цинь, кото, гонгу*), фольклорний матеріал, традиційні мелодії та наспіви, сучасні західні композитори створюють нову музичну метамову, яка визначатиме майбутнє мистецтво ХХІ ст.

Діалог Схід – Захід, іронія і гротеск, гра стилями і традиціями, фрагментарність і калейдоскопічність у розгортанні музичної думки, образи нової релігійності у поєднанні з новітніми композиторськими техніками стали для сучасного митця не лише втіленням його особистого пошуку, але й віддзеркаленням художнього запиту культури межі ХХ–ХХІ ст.

## Примітки

<sup>1</sup> Певні східні настрої відчутні у мініатюрі «Rondo alla Turca» (бл. 1778–1783) В. А. Моцарта і «Турецькій симфонії» (1794) Ф. Зюсмайєра.

<sup>2</sup> Також треба відзначити цікаві музичні мініатюри: камерну композицію «Китайський бамбук» Дж. Мерканданте, сюїту «Китайці» Ф. Куперена, «Блискучу фантазію на теми китайських арій» К. Черні, «Маленьку китайську польку» Дж. Россіні, «Китайський танець» із балету «Сон Флоріни» М. Равеля, скрипкову мініатюру «Китайський тамбурин» Ф. Крейсlera, «Китайський рондель» К. Дебюссі.

<sup>3</sup> У багатьох інтерв'ю Штокхаузен визнає великий вплив ідеї супраментальної йоги Шрі Ауробіндо

## ЮЛІЯ АЗАРОВА. ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Гхоша на свій музичний світогляд. Також він надзвичайно глибоко захоплюється давньою індійською теорією музики як «мистецтва вібрації».

<sup>4</sup> У передмові до своєї книги «Тиша» Кейдж зазначає, що лекції з дзен-буддизму, які читали в американських університетах Нансі Росс, Алан Уотс і Дайсецу Судзукі стали для нього справжнім відкриттям [12].

<sup>5</sup> Композиція «4'33» має партитуру, що являє собою чистий аркуш, де вказані номери частин із ремаркою: *tacet* (мовчить).

<sup>6</sup> Про це чудово сказав Володимир Мартинов на презентації своєї «Книги змін»: «Мовчання – це мета усіх релігійних систем. У християнстві – *ісіхія*, у буддизмі – *шунья*. Це особливо тонко відчувають віруючі та люди мистецтва. <...> Малевич якось зауважив: метою музики є мовчання. Мовчання – це відхід у велике ніщо, з якого народжується все <...>

Я гадаю «4'33» Кейджа. Коли у 1952 р. у концертному залі Девід Тюдор, близький друг Джона Кейджа, сів за рояль і просидів 4 хвилини 33 секунди у повному мовчанні, то спочатку в залі виникли звуки невдоволення, шепіт, ляскання стільців, але потім люди стали прислухатися до себе. Почався дощ. Вони почули краплі дощу, шелест листя, шум дерев. І тут вони усвідомили, що слухають увесь світ. Музика – це сам світ, реальність як вона є». (Презентація «Книги змін» Володимира Мартинова; ведучі – О. Аронсон і В. Мартинов. <http://www.youtube.com/watch> (публ. 1 травня 2017 р.)).

<sup>7</sup> Рага – традиційна мелодична побудова твору в індійській класичній музиці. Рага – це не просто музична тема, а цілий філософсько-естетичний комплекс. Наприклад, рага «*васанта*» символізує весну, рага «*камала*» – лотос, рага «*мегха*» – життєдайний дощ і силу природи, рага «*шант*» – спокій, зосередження, медитацію, рага «*шрінгара*» – пристрасть і кохання, рага «*хасья*» – радість та веселощі.

<sup>8</sup> П'ять музичних тонів, що становлять систему пентатоніки, відповідають «п'яти елементам», «п'яти стихіям» і «п'яти почуттям», які знаходяться у рівновазі. Ця символіка виражає не тільки афекти людської душі, але й структуру світобудови, згідно з принципом «все віддзеркалюється в усьому».

<sup>9</sup> Доба Тан (618–907) – золотий вік китайської поезії. Період розквіту класичної поезії, коли у Піднебесній творило 2300 поетів і було створено 48 900 віршів. Найвідоміші поети епохи – Лі Бо (701–762), Ван Вей (701–761), Ду Фу (712–770), Бо Цзюй І (772–846), Лю Юйсі (772–842).

<sup>10</sup> Юефу – жанр традиційної китайської ліричної поезії. Виник та поширився у добу Хань (206 до н. е. – 210 н. е.) під впливом діяльності імператорської «Музичної палати». Вірші юефу дуже мелодійні, фігуративні та пластичні.

<sup>11</sup> Ду Фу (712–770) – видатний китайський поет. Автор понад 1400 творів. Його віршам притаманний тонкий ліризм, досконалість форми, вільний політ фантазії. Мав почесне звання «священномудрий поет» (*шишен*).

<sup>12</sup> Набі Хазрі (1924–2007) – азербайджанський поет, прозаїк, драматург. Автор збірок віршів «Кві-

тучі мрії» (1950), «Потік часу» (1976), «Зоряний караван» (1979). Твори Набі Хазрі належать до жанру *зухдіят* – філософської лірики, традицію якого заклали перський поет Абуль Атакія (748–825).

<sup>13</sup> Вокальний цикл Д. Клебанова на вірші М. Сікі був записаний Київським радіо у 1980-х роках у виконанні Наталії Кравцової (сопрано). У 1997 році з'явився інший, більш відомий запис. Виконавці – Наталія Біор (сопрано), Мела Теннбаум (віола), Ігор Блажков (диригент), ансамбль «Philharmonia Virtuosi» (під управлінням Річарда Каппа).

<sup>14</sup> Масаока Сікі (1867–1902) – японський поет, письменник і літературний критик доби Мейдзі. Засновник нової школи *хоку*, голова поетичного товариства «Хототогісу». Масаока Сікі дещо критикує канон Мацуо Басьо й оновлює традиційні жанри японської поезії (*танка* і *хоку*).

<sup>15</sup> Хоку – один із давніх жанрів японської поезії. За формою являє собою 17-складовий вірш із внутрішнім розподілом на три нерівні (5–7–5) за кількістю складів ритмічні групи. Хоку – моновірш, із чітко відокремлюваними цезурою частинами. Знаковою рисою хоку є максимальний лаконізм виражальних засобів.

<sup>16</sup> Ямато-е – школа японського живопису доби Хейан (794–1185) і доби Камакура (1185–1333). Серед сюжетів домінують три типи: 1) пейзаж на тему пір року (*сікі-е*); 2) красивий гірський ландшафт, особливо з Фудзіямою (*цукіні-е*); 3) відомі архітектурні пам'ятки Японії, храми, пагоди (*майсьо-е*). Головним представником напрямку був Фудзівара Нобудзане (1142–1205).

<sup>17</sup> У культурі Далекого Сходу (Японія, Китай, В'єтнам, Корея) живопис і поезія тісно переплітаються. Близькість двох мистецтв помітна в усьому: об'єкті зображення, світосприйнятті, художньому матеріалі. Туш, пензлик і шовк є інструментом як поета, так і живописця. Навіть сам ієрогліф, по суті, – піктограма, образ, картина-символ.

<sup>18</sup> У японській мові слово «поезія» (*бунгаку*) походить від слова «орнамент» (*бун*). Отже, не випадково японський вірш нагадує піктограму чи каліграму.

<sup>19</sup> Гагаку – жанр японської класичної музики. Сформувався у добу Нара (710–794), досяг розквіту в добу Хейан (794–1185), зберіг популярність і донині. Гагаку має чудову гармонію, вишуканість й аристократизм. Гагаку ділиться на два напрямки: інструментальну (*канген*) і вокальну (*утаімоно*) музику. З гагаку пов'язані японський національний танець (*бугаку*) і театр (*но*).

<sup>20</sup> Із символікою Місяця в Японії асоціюється Свято хризантем, що відзначають у «День дев'ятого Місяця» (тобто на дев'ятий день дев'ятого Місяця). Вересень у Японії називається часом хризантем.

<sup>21</sup> Бо Пу (1226–1306) – китайський поет і драматург. Автор збірки віршів «Небесна флейта» та чудових драм («Метелик», «Мрія Цян Тана», «Романс біля Східної стіни»).

<sup>22</sup> Ван Хецин (XIII ст.) – китайський поет. Автор збірки віршів «Весняні думи».

<sup>23</sup> Сюй Цзайси (XIV ст.) – китайський поет. Автор широковідомих філософських віршів «Храм Гань

## ТЕОРІЯ

Лу», «Даоси», «Гора благодатної весни», «Вечірнє сяйво у західних горах», «Весняні почуття».

<sup>24</sup> Багато поетів у Китаї були також живописцями. Картини писали такі корифеї поезії, як Ду Фу, Ван Вей, Су Ши, Ван Аньши, Лі Цинчжао. Образ китайської лірики є настільки ж чітким і лаконічним, як і штрих на картині, де «одна лінія передає думку, а дві лінії – настрої». Зв'язок живопису і поезії існує не тільки на логічному, синтаксичному і граматичному рівнях, але й на рівні інтуїції, асоціації, підсвідомого. Колір, натяк, відтінок грають у китайській поезії таку ж важливу роль, як і у живописі.

<sup>25</sup> Міларепа Шепя Дордже (1052–1135) – представник тибетського буддизму, йог-практик, який досяг стану повного просвітлення (*ваджрадхари*), автор збірки пісень і балад «Океан мелодій».

<sup>26</sup> Рабіндранат Тагор (1861–1941) – індійський письменник, поет, композитор, художник. Автор творів «Гітанджалі» («Священні пісні»), «П'ять елементів», «Ранкові пісні», «Червоні олеандри», «Індія», «Гуру», «Раджа», «Вечірні пісні», «Золотий човен», «Флейта», «Півмісяць». Позиціонував себе як «людину, яка зближує світ Сходу і Заходу». Лауреат Нобелівської премії з літератури (1913). Його творчість високо цінували Вільям Єйтс і Езра Паунд.

<sup>27</sup> Про створення цієї композиції Олександр Рудянський розповідав так: «Протягом лютого – квітня 2001 року я захоплено працював над вокальним циклом “Озеро білих лотосів” на вірші китайського поета Бо Цзюй І (у перекладі Л. Ейдліна). <...> Вірші Бо Цзюй І я придбав у Москві, коли навчався в Інституті ім. Гнесіних на початку 1960-х років. Вони вразили мене красою свого образного світу, тонкістю поетичних метафор, особливою ритмікою і чудовою композиційною структурою. З'явилось бажання написати музику. Вже тоді я чітко і ясно уявляв собі ці образи, розуміючи, що музика має бути відповідною – незвичайною, оригінальною, з китайським колоритом. <...> Минуло 40 років. Настав 2001 рік. Вкотре я став перечитувати вірші Бо Цзюй І. Раптом, о, диво! Благодатний Вогонь знову торкнувся мене – і музика полилась. Один за іншим народжувалися номери великого вокального циклу. Дев'ятнадцять вокальних мініатюр та інтермедія <...> які тепер повністю були співзвучними моєму творчому “я”» [4, с. 166–167].

<sup>28</sup> Хуей Ши (380/370–310/305 до н. е.) – китайський філософ доби Воюючих царств (Чжаньго). Представник «Школи імен» (*Мі цзя*). Автор багатьох афоризмів і парадоксів. Формулює принципи «великого єдиного» (*тай і*), «малого єдиного» (*сяо і*) та «збігу подібного і різного» (*хетун і*), що визначають «Дао, що є між небом і землею».

<sup>29</sup> Упанішади – сакральні тексти індуїзму, створені в період з VIII ст. до н. е. по III ст. н. е. Класичний канон становлять 108 Упанішад. Тексти поділяються на 3 основні групи: ведичні, арійські та общинні, де розглядаються питання релігії, філософії, йоги та медицини.

<sup>30</sup> Патанджалі (II ст. до н. е.) – індійський мистик, засновник йоги, голова філософсько-релігійної школи (*даршани*). Автор трактату «Йога-Сутра», у якому

описує різноманітні техніки йоги. Трактат складається з 4 книг (*Самадхи-пада*, *Садхана-пада*, *Вибхуті-пада*, *Кайвалья-пада*), що присвячені спогляданню (*самадхі*), медитації (*дхьяна*), концентрації думки (*дхарана*) та вивільненню душі (*кайвалья*). Йога Патанджалі відома як Раджа-Йога, або як «йога, що керує розумом і свідомістю».

<sup>31</sup> Пу Сун Лін (1640–1715) – китайський письменник, автор блискучих новел «Чари лисиць», «Ченці чудотворці», «Незвичні історії».

<sup>32</sup> Лі Бо (701–762) – китайський поет доби Тан. Автор творів «Пісня про північний вітер», «Під місяцем», «Думки у нічній тиші», які вирізняє глибока афористичність, дух даоської мудрості та конфуціанської заглибленості. Мав почесне звання «безсмертний поет».

<sup>33</sup> І-Цзін – китайська класична «Книга Змін», що виникла близько 5000 років тому на основі філософії взаємодії двох сил: Ін (темрява) та Ян (світло). За допомогою «Книги Змін» пророкували майбутнє. Метод ворожіння полягає у шестикратному підкиданні трьох монет і визначенні типу лінії за комбінацією сторін: 2 «орли» та 1 «решка» – пряма лінія, що означає «світло»; 1 «орел» та 2 «решки» – перервана лінія, що означає «темряву». Шість ліній утворюють «гексаграму». І-Цзін містить 64 гексаграми з передбаченнями – короткими афоризмами та філософськими коментарями до них.

<sup>34</sup> Роль дзен-буддизму та даосизму у творчості Кейджа чітко окреслює Умберто Еко у книзі «Відкритий твір»: «Найбільш помітним і парадоксальним чином вплив дзен відчутний у музичному авангарді Нового світу, і тут ми, перш за все, маємо на увазі Джона Кейджа, найцікавішу та контроверсійну фігуру в американській музиці <...>

Кейдж – пророк випадковості... Добре відомі його концерти, на яких два виконавці, перемежуючи звучання тривалими періодами тиші, витягають із фортепіано найнеймовірніші звуки <...> і, нарешті, налаштовують радіо на довжину випадково обраної хвилі, щоб будь-яке звукове привнесення (музика, слово або неясний шум) стало елементом їх виконання. Тому, хто ставить питання про мету такої музики, Кейдж відповідає цитатами з Лао-Цзі і заявляє, що лише стикаючись із повною незбагненністю <...> можна вловити глибинний сенс Дао <...>

У музичному плані можна, звичайно, вести суперечки про те, у чому полягає призначення нової музики: у відданні себе на волю випадку або у встановленні відкритих структур, які все ж узгоджені з тими чи тими можливостями формотворчості, проте у плані філософському Кейдж є бездоганим, його дзен-діалектика абсолютно ортодоксальна, а роль, у якій він виступає як людина, що пробуджує розум від сну, є навіть незрівнянною» [10, с. 251–253].

<sup>35</sup> Порівнюючи композиції Кейджа й Фельдмана, музикознавець Джеймс Прітчелл стверджує, що «невизначеність партитур Фельдмана відповідає ідеї Кейджа про незалежність звуків між собою». Отже, «простір графічних осередків Фельдмана дуже часто нагадує простір ритмічних структур Кейджа» [20, р. 67].

## ЮЛІЯ АЗАРОВА. ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

<sup>36</sup> Концепцію цього твору Володимир Мартинов докладно роз'яснює у власній «Книзі змін» (2016), яка є певною мистецькою алюзією на «І-Цзін» із погляду композитора на зламі ХХ–ХХІ ст. [див.: 2].

<sup>37</sup> Послідовність Фібоначчі – ряд чисел, де кожне наступне число дорівнює сумі двох попередніх (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144...). Ця послідовність визначається лінійним рекурентним співвідношенням. Названа у честь середньовічного математика Леонардо Пізанського (Фібоначчі).

Цю специфічну послідовність добре знали ще у Стародавній Індії, застосовуючи її у музиці та поезії задовго до того, як про неї написав Фібоначчі у праці «Liber Abaci» (1202).

<sup>38</sup> Теорія «акустичних медитацій» (*sonic meditations*) належить американській мисткині Поліні Оліверос. У книзі «Глибоке слухання: звукова практика композитора» (2005) Оліверос визначає акустичну медитацію як «розуміння природи незбагненого звуку» [18]. Застосовуючи свою теорію, авторка створює композиції, де превалює «складна акустична маса, що має сильний тональний центр». Виконання музики відбувається у просторі з посиленням резонансом (печера, собор, аеродинамічна труба).

Яскравий зразок «акустичної медитації» для Оліверос – мандала, розділена на 4 частини, що символізують 4 процеси народження звуку: уявлення, створення, запам'ятовування та відтворення звуку.

## Джерела та література

1. Кейдж Дж. Автобіографічне заявлення. *Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского*. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2004. Вып. 46 : Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. С. 15–34.
2. Мартынов В. Книга Перемен. Москва : Классик XXI, 2016. 1531 с.
3. Мессиян О. Техника моего музыкального языка. Москва : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. 124 с.
4. Рудянский А. Мой путь в искусстве. Донецк : ДГМА им. С. С. Прокофьева, 2010. 328 с.
5. Штокхаузен К. Дышать воздухом иных планет. *Советская музыка*. 1990. № 10. С. 55–68.
6. Штокхаузен К. Изобретение и открытие. *Зарубежная музыка: XX век : сборник документов*. Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. С. 40–42.
7. Штокхаузен К. Мировая музыка. *Зарубежная музыка: XX век : сборник документов*. Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. С. 43–46.
8. Штокхаузен К. Мультиформальная музыка. *Зарубежная музыка: XX век : сборник документов*. Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. С. 46–47.
9. Штокхаузен К. «Я с удовольствием приехал бы в Москву»: интервью. *Музыкальная академия*. 1998. № 3. С. 54–55.
10. Эко У. Открытое произведение. Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. 384 с.
11. Bouleze P. Alea. *La Nouvelle Revue Francaise*. 1957. № 59. P. 834–857.
12. Cage J. Foreword. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1973. P. 1–3.
13. Cage J. Experimental Music. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1973. P. 67–76.
14. Cage J. Lecture on Nothing. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1973. P. 109–128.
15. Cage J. 45 Minutes for Speakers. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1973. P. 146–193.
16. Cunningham M. The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve. London and New York : Marion Boyars, 1991. 235 p.
17. Feldman M. Intermission 6. New York : C. F. Peters Corporation, 1963. 3 p.
18. Oliveros P. Deep Listening: A Composer's Sound Practice. New York : Universe, 2005. 128 p.
19. Pritchell J. From Choice to Chance: John Cage's Concerto for prepared Piano. *Perspectives of New Music*. 1988. Vol. 26. № 1. P. 50–81.
20. Pritchell J. The Music of John Cage. Cambridge : Harvard University Press, 1993. 223 p.
21. Stockhausen K. Intuitive Music. *Stockhausen K. Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*. London and New York : Marion Boyars, 1989. P. 112–125.

## References

1. Cage J. (2004) Avtobiograficheskoye zayavleniye [An Autobiographical Statement]. *Nauchnye Trudy Moskovskoy Gosudarstvennoy Konservatorii imeni P. I. Tchaikovskogo* [Scientific Works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory]. Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovskogo, Issue 46: To John Cage's 90 Birthday Anniversary, pp. 15–34.
2. Martynov V. (2016) *Kniga peremen* [The Book of Changes]. Moscow: Classic XXI, 1531 pp.

## ТЕОPIЯ

3. Messiaen O. (1995) *Tehnika moego muzykalnogo yazyka* [A Technique of My Musical Language]. Moscow: Greco-Latin Cabinet of Yu. Shichalin, 124 pp.
4. Rudianskiy A. (2010) *Moy put v iskusstve* [My Way in Art]. Donetsk: Prokofyev Donetsk State Academy of Music, 328 pp.
5. Stockhausen K. (1990) «Dyshat vozduhom inyh planet»: intervyyu [«Breathing the Air of Other Planets»: An Interview]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no 10, pp. 55–68.
6. Stockhausen K. (1995a) Izobreteniyе i otkrytiye [Invention and Discovery]. *Zarubezhnaya muzyka: XX vek: sbornik dokumentov* [Foreign Music: Twentieth Century: A Collection of Documents]. Moscow: Muzyka, Issue 1, pp. 40–42.
7. Stockhausen K. (1995b) Mirovaya muzyka [World Music]. *Zarubezhnaya muzyka: XX vek: sbornik dokumentov* [Foreign Music: Twentieth Century: A Collection of Documents]. Moscow: Muzyka, Issue 1, pp. 43–46.
8. Stockhausen K. (1995c) Multiformalnaya muzyka [Multiform Music]. *Zarubezhnaya muzyka: XX vek: sbornik dokumentov* [Foreign Music: Twentieth Century: A Collection of Documents]. Moscow: Muzyka, Issue 1, pp. 46–47.
9. Stockhausen K. (1998) «Ya s udovolstviem priehal by v Moskvu»: intervyyu [«I Would Ungrudgingly Come to Moscow»: An Interview]. *Muzykalnaya akademiya* [Music Academy], no 3, pp.54–55.
10. Eco U. (2000) *Otkrytoye proizvedeniye* [The Open Work]. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt, 384 pp.
11. Bouleze P. (1957) Alea. *La Nouvelle Revue Francaise*, no 59, pp. 834–857.
12. Cage J. (1973a) Foreword. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 1–3.
13. Cage J. (1973b) Experimental Music. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 67–76.
14. Cage J. (1973c) Lecture on Nothing. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 109–128.
15. Cage J. (1973d) 45 Minutes for Speakers. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 146–193.
16. Cunningham M. (1991) *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*. London and New York: Marion Boyars, 235 pp.
17. Feldman M. (1963) *Intermission 6*. New York: C. F. Peters Corporation. 3 pp.
18. Oliveros P. (2005) *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. New York: Universe, 128 pp.
19. Pritchell J. (1988) From Choice to Chance: John Cage's Concerto for Prepared Piano. *Perspectives of New Music*, vol. 26, no. 1, pp. 50–81.
20. Pritchell J. (1993) *The Music of John Cage*. Cambridge: Harvard University Press, 223 pp.
21. Stockhausen K. (1989) Intuitive Music. *Stockhausen K. Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*. London and New York: Marion Boyars, pp. 112–125.

## SUMMARY

Researching the musical art of the postmodern epoch, the authoress is fixing the Oriental tendency in the works of the Western (J. Cage, O. Messiaen, L. Nono, K. Penderecki, K. Stockhausen), Ukrainian (I. Karabits, D. Klebanov, O. Nekrasov, O. Rudianskiy, M. Shukh), Russian (S. Gubaidulina, V. Martynov, N. Peiko, S. Sidelnikov, O. Cherepnin) and Belorussian (S. Beltiukov, H. Horielova, V. Kopytko, A. Korotkina, S. Kortés) composers. Appealing to the ideas and images of the East, they not only expand the genre system, stylistics and ways of the European music form creation, but also establish a new aesthetic paradigm, which offers a unique – Euro-Asian – artistic meta-language.

Although European music has appealed to exotic cultures as long as in the XVIII century, however only from the mid-XXth century oriental themes become a leading trend for many composers. Nowadays the dialogue between the East and the West is very serious and intense. The method of work with the Oriental material becomes more conceptual.

A detailed analysis of the contemporary artists works enables to distinguish three main aspects, which outline the specificity of the dialogue between the East and West in the post-modern age.

First of all, the musical culture at the turn of the XX – XXI century is distinguished by the great interest to Eastern wisdom. It is shown in the themes, poetics and imagery of compositions. The ideas of contemplation, immersion into the own *me*, the refusal from the world vanity have become the main leitmotiv of the Western artists.



*ЮЛІЯ АЗАРОВА. ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ*

Secondly, modern European music contains certain stylistic changes, connected with the use of oriental instruments, the introduction of the rhythm and timbre of Eastern melodies, the inclusion of pentatonic, heptatonic, octatonic, and sound series of symmetrical modes into the works.

Thirdly, the interest of musical avant-garde to Eastern traditions is shown at the level of form creation. The European composers familiarity with the art of the East leads to the rethinking of the linear scheme of a work construction, peculiar for Western music, and the introduction of a rhizomatic or nonlinear scheme.

Thus, the proposed investigation enables to affirm that the European composers interest to the music of the East fits into the following logical sequence: familiarity with philosophy, religion, culture, art of the East → reception of stylistic and genre elements of the Eastern tradition → a demonstration of a new musical reality.

**Keywords:** modern culture, postmodernism, Orientalism, the XX century music.