

УДК 78.25

Цитувануся:

Енджі Пань Хунь. *Concerto pizzicato* для фортепіано і десяти інструментів Тан Дуна в контексті фортепіанної творчості митця. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 37. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 139-143.

Andji Pan Hun (2020). *Tan Dun's Concerto Pizzicato* for piano and ten instruments in terms of his piano work. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. prats', 37, 139-143 [in Ukrainian].

Енджі Пань Хунь,

аспірант Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
ORCID:<https://orcid.org/0000-0001-5441-816>

**CONCERTO PIZZICATO ДЛЯ ФОРТЕПІАНО І ДЕСЯТИ ІНСТРУМЕНТІВ ТАН ДУНА
В КОНТЕКСТІ ФОРТЕПІАНОЇ ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ**

Мета статті – вивчити музичну поетику і драматургію першого з чотирьох створених фортепіанних концертів Тан Дуна (КНР) – *Concerto Pizzicato* для фортепіано і десяти інструментів (1995). **Методологічна база** статті – порівняльно-історичний метод та метод музично-теоретичного аналізу музичного твору. **Наукова новизна** полягає у вперше здійсненні в українському та китайському музикознавстві спробі поглибленого вивчення музичної поетики і драматургії цього високохудожнього твору. **Висновки**. У назві концерту відображено головну жанрову ідею, пов'язану з трактуванням фортепіано як струнно-щипкового інструмента, уподібненого до звучання китайської цитри (цинь). Партитуру супроводжують схема розташування інструментів на сцені, перелік прийомів звуковидобування та способів їх виконання. Твір присвячено пам'яті Дж. Кейджа, що знайшло відображення в лейттемі (*CAGE*) – анаграмі прізвища видатного авангардиста ХХ ст. Смысловая сфера твору – образи природи, національних ритуалів і театру – позначена впливом китайської філософії «рідних місць» та ідей американського трансценденталізму. В одночастинній драматургічній моделі відображена ідея «органічної музики», втілена засобами полістилістики, мінімалізму, репетиційної техніки, прийомами театральної та кіномузики. У концерті домінує оркестр солістів, зі значною роллю ударних інструментів.

Ключові слова: сучасний китайський фортепіанний концерт, одночастинна концертна форма, Тан Дун, *Concerto Pizzicato*.

Енджі Пань Хунь, аспірант Львовской национальной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко

Concerto Pizzicato для фортепіано і десяти інструментів Тан Дуна в контексті фортепіанного творчества композитора

Цель статьи – изучить музыкальную поэтику и драматургию первого из четырех созданных фортепианных концертов Тан Дуна (КНР) – *Concerto Pizzicato* для фортепиано и десяти инструментов (1995). **Методологическая база** статьи – сравнительно-исторический метод и метод музыкально-теоретического анализа музыкального произведения. **Научная новизна** заключается во впервые предпринятой в украинском и китайском музыковедении попытке углубленного изучения музыкальной поэтики и драматургии этого высокохудожественного произведения. **Выводы**. В названии Концерта отражена главная жанровая идея, связанная с трактовкой фортепиано в качестве струнно-щипкового инструмента, уподобленного по звучанию к китайской цитры (цинь). Партитура сопровождается схемой размещения инструментов на сцене, перечнем приемов звукоизвлечения и способов их исполнения. Сочинение посвящено памяти Дж. Кейджа, что получило отражение в лейттеме *CAGE* – анаграмме фамилии выдающегося авангардиста ХХ в. Смысловая сфера произведения – образы природы, национальных ритуалов и театра – отмечена влиянием китайской философии «родных мест» и идей американского трансцендентализма. В одночастной драматургической модели отражена идея «органической музыки», воплощенная средствами полистилистики, минимализма, репетиционной техники, приемами театральной и киномузыки. В концерте доминирует оркестр солистов, со значительной ролью ударных инструментов.

Ключевые слова: современный китайский фортепианный концерт, одночастная концертная форма, Тан Дун, *Concerto Pizzicato*.

Andji Pan Hun, graduate student of Music theory Department of M. Lysenko Lviv National Music Academy

Tan Dun's Concerto Pizzicato for piano and ten instruments in terms of his piano work

The purpose of the article is to study the musical poetics and dramaturgy of Tan Dun's (PRC) first of four piano concertos – *Concerto Pizzicato* for piano and ten instruments (1995). **The methodology** is a comparative-historical method and method of musical-theoretical work analysis. **The scientific novelty** of the research involves the first attempt to the in-depth study of the musical poetics and dramaturgy of this highly artistic work in Ukrainian and Chinese musicology. **Conclusions**. The *Concerto* title reflects the main genre idea associated with the interpretation of piano as a fretted instrument, assimilated in

sounding to the Chinese zither (tsin). The score is accompanied by a stage-arrangement scheme of instruments, a list of phonation approaches, and performance methods. The composition is dedicated to the memory of J. Cage, which was reflected in *CAGE* light theme–name anagram of the outstanding avant-gardist of the XX century. Semantic sphere of the work involves nature images, national rituals, and theater with a highlight of the Chinese philosophy of “native places” and ideas of American transcendentalism. The single-frequency dramatic model reflects the idea of “organic music,” embodied by means of polystylism, minimalism, rehearsal, theatrical, and film music techniques. The orchestra has soloists dominated, with a significant role of percussion instruments.

Key words: modern Chinese piano concerto, single-frequency concert form, Tan Dun, Concerto Pizzicato.

Актуальність теми. Творчість відомого китайського композитора Тан Дуна (нар. 1957), який зараз проживає у США, охоплює різні галузі сучасного музичного мистецтва – від академічних жанрів до кіномузики. Остання посідає центральне місце у його творчості* й здійснює потужний вплив на його творчість у жанрах академічного напрямку, що яскраво виявляється на прикладі жанру фортепіанного концерту. На сьогодні Тан Дун є автором чотирьох фортепіанних концертів, серед яких аналізований твір є, по суті, першим у даному жанрі. Відсутність наукової літератури з досліджуваного питання зумовлює актуальність вивчення його музичної поетики.

Аналіз останніх досліджень та публікацій у нашій статті відсутній, позаяк в результаті вивчення літератури питання було встановлено, що спеціальна розробка дослідниками даної тематики не проводилася.

Мета статті полягає у вивченні музичної поетики і драматургії першого з чотирьох створених фортепіанних концертів Тан Дуна. У них сфокусувалось чимало стильових рис, притаманних зрілому періоду творчості митця.

Виклад основного матеріалу. У композиторській творчості Тан Дуна жанр сольного інструментального концерту для різних солюючих інструментів представлений досить різноманітно. Окрім традиційних для європейської музики інструментів (фортепіано, скрипка, віолончель), він активно використовує традиційні китайські інструменти з їх специфічним не темперованим інтонуванням та «органічною тембрикою». Важливе значення митець надає інструментам групи ударних.

У жанрі фортепіанного концерту композитор виступає справжнім новатором. Жоден із його концертів не можна віднести до «другорядної» музики, яка схематизовано «копіює» інваріантні зразки жанру. Кожен із них є самобутнім новаторським твором, у якому відображений індивідуальний підхід автора до втілення головної ідеї, вирішення самобутньої змістовної концепції. Композитор намагається змінити традиційне уявлення про жанр сучасного інструментального концерту як циклічного твору для соліста з оркестром і здійснити його нове прочитання,

збагативши зміст і музичну поетику національним компонентом, що трактується по-новому.

Однією з центральних тем у творчості Тан Дуна стає діалог епох і культур у сучасному музичному мистецтві, духовний пошук, відтворення найдавніших шарів національного мистецтва засобами сучасної музичної стилістики. Ці ідеї знаходять відображення у ранньому *Concerto Pizzicato* для фортепіано і десяти інструментів, написаному в 1995 році – одному з найвідоміших творів Тан Дуна, створених у жанрі фортепіанного концерту. У самій назві – *Concerto Pizzicato* (тобто щипковий концерт) – відображена головна жанрова ідея, пов'язана з трактуванням фортепіано як щипкового інструмента. Це наближує звучання фортепіано до традиційних музичних інструментів китайської культури, зокрема тих, що належать до типу цитроподібних (цинь, се). Звукова специфіка твору, а також його форма і змістовне наповнення виходять за межі типових уявлень про жанр фортепіанного концерту.

Партитурі передують авторська схема розташування десяти інструментів, що оточують фортепіано і розміщені на сцені за годинниковою стрілкою – ударні (концертна маримба, десять китайських гонгів, там-там, басовий барабан, два рото-томи, палички, щітки і смичок), бас-кларнет, контрабас, два гонги (з групи ударних, але розташовані окремо від неї), скрипка, альт, віолончель, цитра, арфа, флейта і гобой. Перед партитурою автор також подає розгорнутий перелік використаних у творі сучасних прийомів та пояснення способів їх виконання.

Concerto Pizzicato автор присвятив пам'яті видатного американського композитора-авангардиста Джона Кейджа, тому музичною лейттемою концерту стала монограма його прізвища – *C A G E*. Образно-сміслова сфера концерту пов'язана з відображенням образів природи, що споріднює його з китайською філософією «рідних місць» та ідеями американського трансценденталізму, які зазнали значного впливу китайської філософії. Слухач майже зримо відчуває падіння крапель води, шум листя на деревах; до нього доливають звуки глухих ударів, гомону лісових птахів, буркотіння

*У 2000 р. Тан Дун здобув премію американської кіноакадемії «Оскар» за музику до кінофільму «Crouching Tiger, Hidden Dragon» режисера Енг Лі.

тварин та ін. Ідеї Тан Дуна щодо створення «органічної музики» знайшли відображення через відтворення вічного й неперушного світу китайської природи, що уособлює національне світосприйняття та вплив ідей східної філософії. Засобами втілення образної специфіки твору слугують елементи сучасних композиторських технік, зокрема полістилістика та мінімалізм, а також деякі напрямки і течії сучасної композиторської творчості – неофольклоризм, ритуальність, театральність, прийоми кіномузики.

Концерт написано в одночастинній формі. Традиційного концертного циклу не утворено, однак успадковуються деякі риси жанрового інваріанту – темпові зіставлення розділів, рухливість початкової побудови, моторно-розвитковий характер загального викладу та ін. Обрання цієї форми можна пояснити тим, що для втілення національної образності, переосмисленої в категоріях сучасних засобів виразності, не було потреби у звертанні до циклічної структури. Навпаки, композиторові природніше було відмовитися від європейської моделі та якомога щільніше наблизитися до відображення особливостей китайської музики, до відтворення її специфіки на рівні засобів формотворення.

Загалом твір не створює враження типового фортепіанного концерту, він більше схожий на експериментування із жанровою моделлю, на пошуки засобів, які можуть посприяти розширенню меж розуміння цього жанру, коли від жанрового інваріанту зберігаються лише зовнішні, формальні ознаки – фортепіано, що розташоване посеред сцени, і група музикантів, що його супроводжує й утворює «оркестр солістів» (окрім ударної групи). Увесь зміст музики, засоби виразності й формотворення, трактування партій соліста та інструментів оркестру настільки віддалені від очікуваного звукообразу і традиційного уявлення про те, яким має бути фортепіанний концерт, що іноді буває надзвичайно складно сприйняти музичний твір, названий фортепіанним концертом, як зразок цього жанру. Саме так трапляється в аналізованому *Concerto Pizzicato* Тан Дуна.

Намагання композитора китайського походження (який декілька десятків років проживає в США і цілком інтегрувався в американську культуру) поєднати один із провідних жанрів європейської інструментальної музики зі східною філософією і культурою, збагатити його зміст ритмо-інтонаціями і тембрами національної китайської музики, позначилося на тому, що європейський жанр позбавився своїх провідних ознак і фактично перетворився на сумісне музикування ансамблю інструментів, у звучанні якого втілюється естетика й образність музичної культури китайського народу, не пов'язана з європейськими традиціями,

але вартісна сама собою у своєму регіональному культурно-мистецькому середовищі. Тому через додання до суто національної за змістом китайської музики європейської жанрової назви відбувається інтеграція ознак традиційної східної та сучасної західної культур, і ця тенденція в даний час активно розвивається у сучасній американській культурі, представником якої є Тан Дун.

У *Concerto Pizzicato* Тан Дуна вказані ознаки проявляються надзвичайно яскраво і рельєфно. Окрім формотворення, в першу чергу це позначається на особливостях музичної мови, яка не спирається на європейські зразки, а відтворює специфіку мелодико-ритмічних і тембрових ідіом східної культури, узагальненої у музичному мистецтві Китаю.

Уже з перших тактів *Concerto Pizzicato* слухач поринає у неймовірну атмосферу стихійного музикування, заснованого на принципах імпровізаційності, коли музика тече єдиним потоком, у якому немає ні цілісної теми, ні провідного голосу. З-поміж загальної течії на нетривалий час періодично виділяються поодинокі голоси, яким доручено уривки музичних фраз, короткі виразні мотиви, протяглі звуки та ін. Вони виконують більше ілюстративну функцію, але у пропонованому контексті, в ситуації «очікування появи» теми, яка так і не з'являється, отримують важливе драматургічне і смислове навантаження.

Фортепіано включається у загальний процес музикування не як солюючий інструмент, а як рівний з-поміж інших інструментів ансамблю, і в цьому можна спостерегти ще одну особливість твору, визначеного автором як фортепіанний концерт. Для того, щоб позбавити фортепіано якостей музичного лідера, композитор врівноважує його роль з іншими інструментами оркестру за допомогою уніфікації способів видобування звуку. Фортепіано перетворюється з ударного інструмента на струнно-щипковий, виконавець більше захищує струни, ніж натискає на клавіші. Такий препарований інструмент має інше звучання, тембрально нагадуючи звучання китайської цитри (цинь) і зливається з інструментами ансамблю, не виділяючись для традиційного концертного змагання або хоча б для протиставлення соліста й оркестру. Партія фортепіано інтонаційно подібна партіям інших інструментів, тому і в цьому сенсі не можна говорити про солюючі позиції піаніста в ансамблі. Проте дуже добре відображена сутність програмної назви твору, *Concerto Pizzicato*, оскільки основний прийом видобування звуку в партії фортепіано практично співпадає з прийомом *pizzicato* у струнних.

Як і в партії фортепіано, у партіях інших інструментів ансамблю перевага надається не

мелодії, а окремим звукам, тому важливе значення мають специфічні способи їхньої артикуляції, виписані й пояснені на початку партитури. У такому контексті звук не може бути поданий у традиційний спосіб, під час інтонування він розхитується, обривається, перетворюється з провідного на елемент тла, повторюється шляхом застосування прийомів ритмічного *ostinato* та ін.


Концерт починається в динаміці *p* зі звучання гобоя у високому регістрі, на звуці *c2*. Цей звук асоціюється з тембром сопрано Пекінської опери і витримується протягом трьох початкових тактів, де він інтонаційно розхитується (за рахунок мікротонального інтонування), динамічно розростається до динаміки *f* й надалі повертається до *p*, а згодом переходить у низхідне *glissando*. Такими будуть протяглі звуки в усіх партіях духових інструментів упродовж усієї партитури концерту. До звуку гобоя додаються «краплі» арфи і цитри, а також кварт-акорд струнних.

«Соло» гобоя на одному звуці в одному регістрі і з таким самим способом видобування звуку, що створює специфічний тембральний і акустичний ефект, трапляється в початковій побудові ще декілька разів, аж до моменту появи фортепіано. І за кожним разом «супровід» до цього звуку стає більш ущільненим за рахунок додавання інструментів, яким так само доручені окремі звуки чи мотиви, іноді доволі активно акцентовані та ритмізовані, а також зміни способу видобування звуку (наприклад, *arco* у струнних). У надзвичайно органічно зорганізованому контрапунктичному багатоголоссі, що утворюється за принципом мікротематичного об'єднання партій, неважко впізнати образи китайської природи, які неможливо відтворити в інший спосіб. Незважаючи на враження стихійної імпровізаційності, що підсилене повільним темпом музичного висловлювання, весь музичний потік підкорений жорстко організуючій метриці, а головним виражальним засобом є нефіксоване інтонування звуків.

Надалі (с. 40 партитури) ця гобойна тема зі специфічним тембром та інтонуванням буде повторена ще раз, що свідчить про появу репризного розділу у загальній структурі концерту.

Короткий вступний розділ добігає до кінця з появою партії фортепіано (А, т. 26), після чого починається центральний розділ твору. У ньому відбувається виклад головної музичної образності і головної думки-ідеї, носієм якої стає соліст. Зміна темпу з повільного на прискорений спричиняє загальну активізацію музичного руху. Домінуюче значення отримують інструменти ударної групи, які зорганізують потік музики і складають ритмічну основу її звучання.

Фактично центральний розділ починається від цифри В, коли в партіях інструментів виникає

чітко ритмізований звуковий матеріал, заснований на комбінаторних повтореннях формули , в основу якої покладена інтонація секунди. Раніше вона була підготовлена остинатними повтореннями одного звуку, та утвердилася лише зараз, і виконання цього мотиву доручено фортепіанній партії. Різкі динамічні зіставлення, уривчасте фразування, гостра акцентованість окремих звуків, які виділяються із загального музичного потоку, створюють ефект примхливого «довільно текучого» звукового полотна, що безупинно рухається, немовби визволеного з полону, та постійно інтонаційно оновлюваного, не змінюючи своєї сутності й провідної образності.

Від цифри D (с. 16 партитури) починається наступна побудова центрального розділу концерту. Як і на початку твору, фортепіано не бере в ній участі і долучається пізніше, після доволі тривалого звучання ансамблю інструментів. Можна сказати, що тут виникає новий, ліричний образ, не настільки дієвий, як у попередній побудові, і не настільки підлегло-фононий, як у вступі. Цей великий двадцятитритактовий епізод (тт. 46-69) втілює образи азійської природи, у яких, своєю чергою, відчувається зв'язок з ідеями китайської релігії та філософії. У звучанні інструментів можна почути, як шелестить на деревах листя, як з гілки злітає великий птах, як щебечуть тоненькими голосами маленькі пташенята, як спадають краплини води, відчути загальну атмосферу національної природи, зануритися у її нереальну, казкову фантастичність...

Все руйнується із вторгненням реального світу, носієм якого виступає фортепіано. Від цифри E (с. 25 партитури) починається нова побудова, що продовжує описуваний епізод, яку можна назвати сольною каденцією. Спочатку соліст виступає єдиним виконавцем, але невдовзі до нього поступово долучаються інші інструменти. Повертається образність першої побудови центрального розділу, із чіткою ритмізацією звукового потоку і активністю дієвого первня. Партія соліста розчиняється у загальному звучанні і не протиставляється інструментальному складу, тому функція фортепіано передусім драматургічна – сповістити про початок нової побудови, змінити образність, здійснити перехід усієї маси інструментів до нового типу викладу.

У наступному розділі, який доцільно визначити як репризний (цифра I, с. 40 партитури) партія фортепіано так само з'являється не одразу, а після того як ансамбль інструментів створить потрібну музичну атмосферу. Початковий музичний матеріал повертається тільки в інструментальних голосах, зокрема в гобоя, в той час як у партії фортепіано, коли вона долучається до потоку загального музикування (*Poco rubato*,

від т. 101), виникає нова музична тема, що заснована на принципі *ostinato*, із залученням звуків найнижчого регістру. Природно, що такі звуки покликані спричинити певний виражальний ефект і перерости у щось інше, яке із ще більшою інтенсивністю вплине на слухача. Так і стається: вслід за фортепіанним *ostinato* починається надзвичайно рухливе динамізоване *ostinato* усього ансамблю, що триває фактично до самого кінця твору (тт. 117–160), завершуючи його на високому емоційному тонусі. Щоб підкреслити це, композитор вписує у партитуру вигук «Hei» (щастя), який мають проголосити всі виконавці після того, як прозвучав останній акорд.

Висновки. *Concerto Pizzicato* Тан Дуна є оригінальною сучасною фортепіанною композицією за кількома параметрами. *По-перше*, це трактування жанру сольного інструментального концерту, що руйнує традиційні уявлення про жанр як змагання чи взаємодію-діалог соліста з оркестром. Аналіз партитури цього твору показав, що в ньому фактично немає ні соліста, ні інструментів оркестру – домінує оркестр солістів. Замість соліста, який має виділятися з-поміж інших виконавців, піаніст є рівноправним учасником виконавського колективу, його одинадцятим музикантом. Замість оркестру постає ансамбль спеціально підібраних інструментів, що мають особливе, окремо виписане в партитурі розташування на сцені.

По-друге, доволі незвичайним є структурне рішення твору, у якому неможливо виявити ознаки циклічності, типові для жанру сольного інструментального концерту. Замість того композитор пише одночастинний твір зі вступом, центральних розділом та ознаками репризного повторення початкового матеріалу, з поділом основного розділу на дрібніші побудови та динамізацією викладу у кожній із них.

По-третє, незвичайним є тематизм концерту. У музичній тканині цього твору неможливо виявити жодної музичної теми у традиційному європейському розумінні цього поняття. Вона може бути представлена звуком, тембром, ритмо-формулою, коротким мотивом та ін., а носієм такої теми стає не соліст, а будь-який інструмент виконавського ансамблю. Такий тематизм чудово відображає специфічну музичну поетику твору, пов'язану з національною музичною культурою, образами природи, традиційною китайською філософією та ін.

По-четверте, незвичайним є темброве трактування інструментів, що беруть участь у виконанні твору. Композитор свідомо і планомірно перетворює тембри на такі, що наслідують звучання щипкових, духових та ударних національних китайських інструментів, голосів сопрано Пекінської опери та ін. Із цією

метою він навіть перетворює фортепіано з ударного інструмента на щипковий і змушує соліста більшою мірою грати не на клавішах інструмента, а на його струнах. Якщо піаністові все ж доводиться грати по клавішах, це пропонується робити або за принципом *ostinato*, або в крайніх регістрах, щоб уникнути традиційного тембрового сприйняття цього інструмента і наблизити його звучання до традицій китайської ритуальної музики.

У партіях інших виконавців багато невинписаної алеаторики, глісандо, окремих довготривалих і коротких звуків, лапідарних мотивів та ін. Композитор також долучає прийоми, спрямовані на зміну традиційного тембру інструментів, позначаючи це в партитурі, а головний прийом видобування звуку – *pizzicato* – внесено у назву самого твору. Велике значення у відтворенні національного колориту надано інструментам ударної групи, які скріплюють звучання всього ансамблю як ритмічно, так і звукотемброво.

Отже, перший фортепіанний концерт Тан Дуна *Concerto Pizzicato* відобразив творчі пошуки молодого митця у галузі кіномузики і може стати чудовим прикладом поєднання сучасних тенденцій її розвитку та жанрів академічної музики, які протягом останнього часу зазнають активних трансформацій. У концерті знайшли відображення особливості мислення Тан Дуна як одного з найяскравіших представників сучасної національної школи китайських композиторів, що вплинуло на особливості змісту і структури аналізованого твору, позначилося на виборі засобів музичної виразності та визначило специфіку трактування музичних інструментів.

Література

1. Tan Dun. Concerto for piano pizzicato and ten instruments. New York: G. Schirmer, Inc., 1995. 61 p.

References

1. Tan Dun (1995). Concerto for piano pizzicato and ten instruments. New York: G. Schirmer, Inc. [in English].

Стаття надійшла до редакції 21.12.2020.

Прийнято до друку 28.01.2020