

ЛЮ ЛЕ

ORCID iD: 0000-0003-1291-8196

аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
547993466@qq.com

КИТАЙСЬКІ КОМПОЗИТОРИ НА ЗАХОДІ: НА ШЛЯХУ ДО НОВОЇ СТИЛЬОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (на прикладі опери «Мрія Червоної палати» Брайт Шена)

Розглянуто питання міграції як критерія творчості китайських композиторів на шляху до досягнення нової стильової ідентичності. Констатовано, що у випадку з китайськими композиторами, які емігрували до Америки, інтеграція їхнього композиторського досвіду до інакшого культурного простору співпала з періодом оновлення західної музичної мови на гребені хвилі зацікавленості європейської та американської музичної спільноти східними культурними традиціями. Наголошено на дії поступової адаптації західних слухачів до незвичної музичної мови китайських композиторів. Виділено постаті Тан Дуна, Брайт Шена, Чень І, Чжоу Лонга, творчість яких високо оцінена сучасними музикантами та слухачами, що підтверджується концертними програмами передових світових музичних установ. Підкреслено особливу яскравість творчості Брайт Шена, в якій сполучаються традиції західної та східної культур (Шену вдалося досягнути нової стильової ідентичності, що дозволяє назвати його сучасним класиком, у творчості якого класичні цінності маскуються за кроскультурними сполученнями). Зазначено, що переживання композитора передаються через білігвальну музичну лексику, в якій відображається результат культурного досвіду Шена. Проаналізовано особливості опери «Мрія Червоної палати» з точки зору суміщення культурних знаків сходу та заходу. Визначено музичні інструменти, якими відображаються східні елементи музичної мови (ударні пекінської опери та гуцину) зі збереженням їхньої основної функції та ритмічних малюнків, імітації звучання традиційних китайських інтонацій тощо. Підкреслюється, що західні традиції оперного письма демонструються через звернення до традиційної номерної структури, використання методу монотематизму та загального тонального (проте ускладненого пентатонними побудовами) гармонічного письма.

Ключові слова: творча міграція, творчість Брайт Шена, опера «Мрія Червоної палати», діалог культур, оперна творчість китайських композиторів, білінгвальна музична лексика.

Постановка проблеми... Питання творчої міграції нерідко виникає в музикознавчих дослідженнях. І це не випадково, адже при спробі національної ідентифікації музичних творів дослідники часто заходять у глухий кут. Особливо гостро ця проблема постає в наші дні, коли тенденції глобалізації, які буквально

охопили всі сфери життя, чітко позначаються на культурі в цілому та музичній творчості зокрема. Яскравим прикладом демонстрації цієї проблеми є музика китайських композиторів, які з різних причин опинилися поза територією своєї батьківщини, створивши масивний потік креативу, влучно названий американськими вченими «Chinese Wave» (букв. «китайська хвиля»). Творчі надбання більшості китайських митців в імміграції високо оцінені світовою спільнотою. Підтвердженням цьому є репертуарність багатьох творів, номінації та перемоги композиторів у престижних музичних конкурсах. Актуальність дослідження визначається недостатньою увагою музикознавців до питання творчої міграції як критерія творчості китайських композиторів-емігрантів на шляху до досягнення нової ідентичності, успішність якої підтверджена всесвітнім визнанням творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Питання творчої міграції та міжкультурної взаємодії частково розглядається в монографії О. Дубінець «Моцарт Отечества не выбирает» (2016), в якій дослідниця торкається музики сучасного російського зарубіжжя; а також в роботах Н. Авдюшевої (2009), Ван Піна (2009) та інших. Безпосередньо творчість китайських композиторів, які мешкають в США, розглядалася у дослідженнях С. Лі «Особливості опери Тан Дуня “Марко Поло”» (2002), Нана Чжана «Нео-орієнталізм в операх Тана Дуна» (2015), Сі Жуй Хуана «Музичний стиль та культурний зміст опери Брайт Шена “Мрія Червоної палати”» (2020) та інших. Тим не менш, відчувається необхідність дослідження, в якому би докладно вивчалися особливості опери Брайт Шена «Мрія Червоної палати» з точки зору міжкультурних взаємодій, як прояву діалогу між Заходом та Сходом.

Мета дослідження — визначити особливості музичної мови опери «Мрія Червоної палати» Брайт Шена з точки зору нової стильової ідентичності як результату міжкультурної взаємодії. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні завдання:

1) розглянути особливості процесу творчої міграції в контексті проблеми міжкультурної взаємодії;

2) з'ясувати механізми адаптації жанрово-стильових конструктів західної музики китайськими композиторами в еміграції;

3) висвітлити особливості творчого методу Б. Шена;

4) розкрити способи поєднання жанрової моделі «західної» опери з елементами східної музичної мови в опері Б. Шена «Мрія червоної палати».

Виклад основного матеріалу дослідження... Питання національної ідентифікації музичної творчості безпосередньо пов'язане з проблемами культурної глобалізації та міжкультурних контактів, націлених на *таку* взаємодію різних культур, в результаті якої кожна з них не тільки «пізнає» іншу, але і усвідомлює себе. Цей процес може бути спрямований як на зближення, так і на відокремлення або, навіть, на віддалення суб'єктів взаємодії.

Міграція як один з можливих рушіїв процесу міжкультурних взаємодій пов'язується з проблемою сполучення в творчій спадщині митців декількох культурних векторів. Композитори, з одного боку, тим чи іншим чином взаємодіють з новими для них музичними звичаями та традиціями, з іншого — транслюють інформацію культури країни, резидентом якої вони є. О. Дубінець в монографії «Моцарт Отечества не выбирает» вказує, що, «... опинившись за межами своєї батьківщини, композитори змушені вчитися одночасно обживати локальний та глобальний простір, у той час як альянси, засновані на території, релігії та соціальному устрої, стають слабкішими. Культурні антрепренери залучаються до оскарження існуючих соціальних принципів: для того, щоб домогтися успіху, вони створюють дискурси, в яких об'єднуються елементи приналежності до великого світу з суто індивідуалізованим підходом» (2016, с. 12). В означеному випадку, за словами дослідниці, включаються такі якості сучасності, як «інклюзивність — ексклюзивність», «спільність — інакшість», «толерантність — нетерпимість». У той же час концепція «національне — державне — діаспора» «... застаріває і перестає бути загальноприйнятною в міру того, як люди вчать прислухатися до різних точок зору, які можуть значно відрізнятися від їхніх власних» (Дубінець, 2016, с. 12). За словами О. Дубінець, це призводить до того, що у творчих особистостей на перетині різних

екзистенційних та естетичних переживань виникає так зване «мерехтливе» (або «переміжне») самовідчуття реальності, пов'язане з «транснаціональними соціальними полями».

Питання творчої міграції також пов'язується з інфраструктурними факторами, зокрема з можливістю виконання творів, друком нот тощо. Таким чином, на думку дослідниці, композитори-емігранти потрапляють у саму серцевину заплутаної мережі, «... обумовленої державними правилами, домінантними контекстами епохи і відносинами з іншими колегами як всередині, так і поза соціальних і державних кордонів. Вимушені заново формувати власну ідентичність на перетині старого і нового досвіду в різних частинах світу, деякі з них поступово стають більш впевненими в собі, конструюючи безпрецедентні життєві траєкторії, пестуючи свою індивідуальність і несхожість» (Дубінець, 2016, с. 14).

Для композиторів, які опинилися за кордоном, проблема отримання нової ідентичності після еміграції стає свого роду художнім завданням. Одні автори, заперечуючи попередній досвід, інтегруються до нового культурного середовища, інші — не змінюють свій творчий стиль, продовжують писати музику, збагачуючи її національним колоритом. У випадку з китайськими композиторами, які опинилися в Америці, склалася цікава ситуація, пов'язана із оновленням західної музичної мови в цілому на гребені хвилі зацікавленості східною культурою.

Взагалі, ідея використання не-західних композиційних ресурсів у творах ХХ–ХХІ століть виявляється не новою. Ця тенденція, яка була розпочата в Європі на початку ХХ століття, перемістилася до Америки в середині ХХ століття. Велика кількість американських композиторів-авангардистів втілювала у творчості східні філософські концепції або зверталась до окремих східних інтонацій. Таким чином, ці композитори кинули виклик американській музичній спільноті та започаткували новий «тренд» у музичній творчості.

З середини 80-х років ХХ століття в Америці опинилося чимало композиторів з Китаю, які отримали стипендію для навчання в Колумбійському

університеті. Серед них — Тан Дун, Брайт Шен, Чень І, Чжоу Лонг та інші. Більшість з них вже були сформованими творчими особистостями з власним стилем, адже вони вже отримали консерваторську освіту в Китаї перед тим, як емігрувати до США. Ці композитори органічно інтегрували у своїй творчості національні східні інтонації та величезний досвід класичної (у широкому сенсі) музики. Процес адаптації американської та світової музичної спільноти (адже не композитори пристосовувалися до нових умов, а навпаки — слухачі) до незвичної музичної мови цих композиторів відбувався поступово. Проте на сьогоднішній день можна стверджувати, що творчість ряду китайських композиторів своєчасно була високо оцінена музикантами та слухачами: твори цих митців регулярно входять до програм концертів найкращих оркестрів та оперних театрів по всьому світі.

Серед імен китайських композиторів, які пишуть опери, безумовно виділяються два — Тан Дун та Брайт Шен. Більшість композицій Брайт Шена сполучають традиції різних культур. Втім, окрім поєднання вже відомих східних та західних композиційних ресурсів, Шену вдалося розробити власний виразний музичний стиль. Він характеризується ліризмом та драматичними контрастами, близькістю до тонального письма та мотивного розвитку, яскравістю ритмічних малюнків. Дослідники зазначають, що Шен є сучасним класицистом, який трансформує класичні цінності, маскуючи їх за кроскультурними сполученнями. Його музичні переживання виражені білігвальними засобами, які стають відображенням власного культурного досвіду композитора.

Музика Шена виконується у провідних музичних установах по всьому світу — в Америці, Європі та Азії. Композитор співпрацює з відомими виконавцями та диригентами, що, безумовно, свідчить про визнання та вшанування його творчості.

Таке органічне злиття традицій стало можливим завдяки глибокій обізнаності Брайт Шена у китайській та західній музичних культурах. Перебуваючи в Китаї, композитор вивчав історію та теорію китайської музики, класичні, театральні й народні традиції. Навчання у Шанхайській консерваторії

сприяло формуванню уявлень Шена про історію та теорію західної музики, зокрема з питань гармонії, контрапункту, особливостей формоутворення та оркестровки. Приїхавши до Америки, композитор вивчав твори Б. Бартока, І. Стравінського, М. Равеля, П. Гіндеміта, Д. Лігеті та його вчителів — Джорджа Перле (*George Perle*), Уго Вайсгалла (*Hugo Weisgall*), Чжоу Вень-чжуна (*Chou Wen-chung*), Джека Бісона (*Jack Beeson*) та Маріо Давидовського (*Mario Davidovsky*), що урізноманітнило музичний лексикон митця.

Творчий метод Шена по відношенню до опрацювання фольклорного матеріалу схожий із бартоківським. Композитор вважає, що музика Б. Бартока є результатом обізнаності композитора у народній традиції. Це дозволило йому створювати авторські композиції без навмисних запозичень та цитат. З Бартоком Шена також споріднює хроматичний мелодичний стиль та енергія ритму, яка просочує всі його твори.

У музиці Шена, на думку Сюжуй Хуана (2020), відчувається також вплив П. Гіндеміта (у використанні модальної гармонії, фактури та оркестровки), М. Равеля (у використанні паралельного руху та акордового гармонічного письма), Ф. Стравінського (у роботі зі звуковими масами, ритмічним остинато та стилем оркестровки), Д. Лігеті (у використанні сонористичних прийомів задля створення особливих тембрових фарб) тощо.

Твори Шена також добре відомі своїм драматичним стилем та історичним значенням, адже такі його оркестрові роботи, як «*H'un: In Memoriam 1966–76*» (1988), «*Naking!*» (2000) та опера «*Мадам Мао*» (2003) були натхненні саме епізодами новітньої історії Китаю. Зокрема, опера у двох діях «*Мадам Мао*», яку замовив і показав оперний театр Санта-Фе в 2003 році, зображує Цзян Цин, репресовану мстиву дружину голови Мао, яка була одним з провідних архітекторів Китайської культурної революції.

Взагалі, талант Шена на оперному терені підтверджується його сценічними творами. Окрім «*Мадам Мао*», його перу належать одноактна опера «*Пісня про Меджнун*» (1992), «*Срібна річка*» (1997) та «*Мрія Червоної палати*» (2016), яка стала визначною подією у творчій кар'єрі композитора.

Довгоочікувана прем'єра цієї опери відбулася 10 вересня 2016 року в Сан-Франциско. Окрім Шена, який виступив композитором та співлібретистом, над виставою працювали Девід Генрі Хван (*David Henry Hwang* — лібретист), Стен Лай (*Stan Lai* — режисер сцени), і Тім Іп (*Tim Yip* — художній дизайнер).

Роман «Мрія Червоної палати», який став літературною основою опери, був написаний Цао Сюе Цином (*Caio Xue Qin*) в середині XVIII століття, і по праву вважається шедевром китайської літератури. Він містить опис життя членів клану Цзя (*Jia*) від його сходження до занепаду. Історія зосереджена на любовному трикутнику, що складається з головного героя Бао Ю (*Bao Yu*), його прекрасного кузена Дай Ю (*Dai Yu*) та його майбутньої дружини, ще однієї прекрасної двоюрідної сестри на ім'я Бао Чай (*Bao Chai*). Брайт Шен та Девід Генрі Хван адаптували епічний роман Цао Сюе Цінь, зосередившись на восьми центральних героях. Шен і Хван обрамляють історію прологом та епілогом, де фігурує Монах, в образі якого можна впізнати самого автора.

Відомо, що Брайт Шен вважає себе однаково західним і східним композитором, про що він говорить у своїх численних інтерв'ю. Отже, розглянемо, яким чином в опері сполучаються східні та західні музичні традиції.

Перш за все, звертає на себе увагу оркестровка опери: окрім оперного західного оркестру, Брайт Шен додає до основного складу деякі традиційні китайські інструменти. Найважливішими виявляються перкусійна група (великі тамтами, великі пекінські оперні гонги, середньопекінські оперні тарілки, вітряний гонг, кротали), інструменти якої широко використовувалися в пекінських операх та традиційній китайській інструментальній музиці. У традиційних китайських оперних спектаклях функція ударних інструментів виявляється вкрай важливою: перкусію часто використовують у сценах, де відбуваються бійки, сварки, в переломних або кульмінаційних моментах драми тощо.

В цілому можна виділити чотири функції перкусії в китайській традиційній опері. Так, ударні інструменти:

- 1) утримують темп виконавців та оркестру;

2) додають драматичного ефекту та допомагають виконавцям краще вловлювати свої моменти;

3) пов'язують різні сцени, монологи та пісні;

4) створюють атмосферу дії та додають конфліктності через чергування сили, кольору, гучності, ритму і темпу.

У пекінській традиційній опері також існують поширені ритмічні малюнки, в яких у різних комбінаціях сполучаються звуки трьох ударних інструментів — пекінського оперного гонгу (звук «цан» (*Cang*)), середньої пекінської оперної цимбали (звук «ци» (*Qi*)) та вітряного гонгу (звук «тай» (*Tai*)). Це — чонту («цан-ци»), чанчуй («цан-ци-ци-тай»), шаньчуй («цан-тай-ци-тай») та чоуту («цан-тай-тай-ци-тай-ци-тай»). Дві з цих комбінацій використовуються в опері «Мрія Червоної палати» Шена. Так, у пролозі опери в перкусії задіяні ритми чонту та чанчуй, що створює певну напругу, готуючи появу головного персонажа — ченця. Окрім того, звук перкусії додає інтриги, спонукаючи глядачів до очікування наступних подій.

Водночас композитор не перебільшує з використанням великої кількості традиційних китайських ударних інструментів, майстерно впроваджуючи їх лише у потрібний момент дії. Таким чином, елементи китайської музики змішуються зі звучанням західного оркестру в ідеальному балансі. Традиційні ритми виступають на поверхню музичної тканини переважно у сполучних епізодах, які передують новому етапу музичної драми.

Композитор також вправно використовує ударні тембри «західного оркестру». Так, коли чернець починає розповідати історію про камінь і малинову перлину, на фоні переборів арфи звучать вібрафон та гlockenspiel, поєднання яких створює казковий ефект. У переломний момент розповіді в музику вриваються кротали, великий тамтам та середні пекінські оперні цимбали, звучання яких підкреслює півтонові інтонації та жорсткі гармонії акордів зі збільшеною секстою. У свою чергу, коли арфа грає послідовність дисонуючих низхідних інтервалів (кварт, тритонів, малої септими та секунди), створюється ефект використання риторичних фігур (спадання — шлях до пекла).

У другій сцені другого акту показана смерть принцеси Цзя: китайські перкусійні інструменти широко використовуються в оркестровому вступі до епізоду, щоб додати драматичного ефекту, а також створити атмосферу жаху та передвістити трагічні події. Шен навіть вдається до використання теслярського молотка для видобування незвичного звуку на великому тамтамі. Важкими ударами, що вриваються в звучання оркестру, стають ритми великого пекінського оперного гонгу та середніх пекінських оперних цимбал. У п'ятій сцені другого акту під час весільної церемонії також використовуються традиційні китайські ударні інструменти, проте комбінація різних ритмічних уривків створює відчуття безладу, вказуючи на те, що це «веселе» весілля є показним, а щастя героїв — фальшивим. Звучання дерев'яних духових інструментів наприкінці опери імітує тембри традиційних китайських інструментів (на кшталт шену). Цілотонові та хроматичні висхідні гами, які звучать у цей момент, стають уособленням однієї з ідей китайської філософії — життя може бути просто мрією, а плоть і кров можуть обернутися або на пил, або на дух.

Опера має вісім основних дійових осіб, кожен з яких наділений власними специфічними рисами. У першому акті, першій сцені, з'являється основний мотив опери в партії оркестру, який потім обростає мелодичними голосами, ритмічними фігурами та значно трансформується. В основі мотиву лежить низхідна секундова інтонація, що переходить у чисту кварту, за якою йде знову секунда, квінта вниз та секста догори. Цей простий мотив перетворюється на різні теми, які супроводжують появу основних героїв.

Музичні характеристики двох головних персонажів — Бао Ю та Дай Ю — вирізняються серед інших. Коли входить Дай Ю, основний мотив стає ліричною фразою в мажорній пентатоніці у звучанні високих дерев'яних духових інструментів. Це стає характеристикою Дай Ю — хворобливої та слабкої, водночас чистої та гордої. У другій сцені першого акту Дай Ю грає на гудині та співає про цвітіння сливи. Зворушлива мелодична лінія демонструє сентиментальний характер героїні. Її арія «Цвіт сливи» складається в цілому з

чотирьох фраз, що, з одного боку, відповідають традиційній схемі i-m-t, а з іншого — демонструють класичні чотири стадії типово китайського музичного твору.

Жвава перша тема Бао Ю у фаготів, до яких пізніше долучаються кларнети, добре відображає його природу — некерованого і неслухняного, проте життєрадісного хлопчика-підлітка, сповненого енергії та пристрасті.

При появі леді Ван основний оркестровий мотив також змінюється ритмічно (тріолі восьмих та четвертих) і тембрально. Мідні духові грають зменшені септими, що підкреслює образ похмурої та недоброї леді.

У третій сцені першої дії з'являються Бао Чай і Тітка Сюе. Арія Бао Чай «Єдиний шанс жінки на щастя — це добре вийти заміж» також містить інтонаційно викривлений мотив з прологу. Все це свідчить про ознаки монотематизму в опері як типово західну рису композиторського письма.

Відносно ладової сторони музики доцільно відзначити наступне: опера складається на основі пентатонних побудов, що є найважливішою рисою китайської музики. Проте це не традиційна китайська ладова система, а, швидше, *складена* гармонічна структура, в якій сполучаються елементи пентатоніки, політональності, тритоновості тощо.

Китайська пентатонічна система подібна до мажорної західної пентатоніки (*до-ре-мі-соль-ля*) з відповідними назвами ступенів — Гонг-Шан-Джу-Чжи-Ю. Різниця між європейською та китайською пентатоніками полягає в тому, що в китайській музиці можна застосовувати різні модальні центри при єдиному звукоряді.

Так, у пролозі музика відкривається витриманим звуком *мі*, на фоні якого звучить так звана «єгипетська пентатоніка», або дорійська пентатоніка з центром *ре* (*ре-мі-соль-ля-до-ре*). Фрази теми написані в сучасній техніці, а тональне письмо виявляється дуже розмитим. Пентатонічні звукоряди виписані не повністю та вбудовуються в рамки традиційної розширеної тональності.

Шен також вдається в опері до використання традиційних мелодій. Вже у пролозі звучать інтонації китайської народної пісні про кохання «Потік течє» з

регіону Міду провінції Юнань. Введення пісні є не випадковим, адже її плавна мелодична лінія відображає слова Бао Ю. Оригінальна мелодія заснована на китайській мажорній пентатонічній гамі з тональним центром *до*. Б. Шен варіює пісню ритмічно та мелодично.

У першій сцені першого акту використана музика китайського фестивалю. Карнавальна тема в китайській культурі зазвичай уособлює собою веселість або шум і хвилювання натовпу. Пізніше подібні до карнавальних фольклорні інтонації з'являється у фразах Бабулі Цзя, Леді Ван та службовців сім'ї.

На початку другої сцени першої дії, коли Дайю грає на гуцині, звучить відома китайська пісня «Чоловічий Фенікс переслідує свого партнера», в якій розповідається історія кохання між Сімою Сянгру і Чжоу Веньцзюнем.

В оркестровому вступі до п'ятої сцени першого акту чуємо іншу китайську народну пісню про любов — «Чорна бамбукова мелодія». Ця пісня також є однією з найважливіших тем традиційної Шанхайської опери. Мелодія Цзи Чжу Діао трансформується і розвивається в різних ладах та різних інструментах, що створює атмосферу для життєво важливої події для клану Цзя — повернення додому принцеси Цзя.

Висновки.

1. Творча міграція — це один ыз продуктивних рушіїв процесу міжкультурних взаємодій, реалізований через сполучення у творчій спадщині митців різнонаправлених культурних векторів. Взаємодіючи з нехарактерними музичними традиціями, одночасно асимілюючись у локальному та глобальному культурному просторі, композитори створюють особливі творчі дискурси, що характеризуються вкрай індивідуалізованим підходом та відображають «мерехтливе» самовідчуття реальності митців, що опинилися в зоні транснаціональних соціальних тяжінь.

2. Тенденції творчості китайських композиторів, які емігрували до Америки в кінці ХХ століття (Тан Дун, Брайт Шен, Чень І, Чжоу Лонг та інші), так чи інакше пов'язані з поєднанням східних інтонацій та жанрово-композиційних параметрів академічної музики західного зразка.

3. Музичний стиль Брайт Шена характеризується як «класичний» у широкому сенсі слова, ускладнений кроскультурними сполученнями. Більшості його творів притаманний ліризм та драматичні контрасти, тональна визначеність та мотивний розвиток, що поєднуються з пентатонічними інтонаціями, яскравими ритмічними малюнками і традиційними китайськими тембрами. Ці білігвальні засоби стають відображенням культурного досвіду композитора та способом його творчої ідентифікації.

4. Прийоми музичного письма, якими користується Брайт Шен в опері «Мрія Червоної палати», сполучають як західну, так і китайську музичні культури. Це проявляється у майстерному змішуванні музичних ознак європейського оперного театру та китайської традиційної опери. Введення додаткових традиційних інструментів — ударних пекінської опери та гуцину — стає не просто орієнтальним атрибутом. Ці інструменти по суті представляють в опері дві різні концепції: перкусія є символом безладу і боротьби, у той час як гуцин є характеристикою Дай Ю та її стосунків з Бао Ю. Перкусія відіграє дуже важливу роль в опері відповідно до функцій у китайській традиційній оперній виставі — додає драматичного ефекту, керує сюжетом, посилює конфлікти між персонажами. У партії ударних інструментів використовуються дві з чотирьох основних ритмічних моделей пекінської опери (чонту та чанчуй). Тембри західного оркестру Шен поєднує разом із китайською групою інструментів, використовуючи перші для імітації звучання традиційних китайських духових та створення загальної атмосфери.

Шен з обережністю використовує китайські народні елементи в опері «Мрія Червоної палати». У своєму методі він частково наслідує традиції Б. Бартока, вдаючись до трьох методів роботи з фольклором — цитування оригінальної мелодії (зокрема пісні «Потік тече», «Чоловічий Фенікс переслідує свого партнера» та «Чорна бамбукова мелодія»); написання варіацій на фольклорну тему (в опері визначається після того, як прозвучить безпосередньо цитата) та створення оригінального мелосу, в якому лише відчуваються фольклорні інтонації (більшість мотивів головних героїв).

У гармонічному профілі опери переважають пентатонічні побудови різних типів (дорійська пентатоніка, блюзова пентатоніка), хоча в цілому гармонічна система «Мрії Червоної палати» виявляється дуже складною і не вичерпується використанням п'ятиступенних ладів. Китайські елементи та західні методи гармонічного письма ХХ століття в опері переплавляються, створюючи синтетичне ціле.

Перспективи подальших розвідок... Вивчення музичної творчості композиторів-емігрантів є перспективним завданням, особливо коли мова йде про досягнення китайських митців, адже так звана «східна хвиля» в рамках західної культури досі не втрачає актуальності. Осягнення принципів міжкультурної комунікації уможлиблюється завдяки розумінню особливостей поєднання різних культурних кодів, прихованих у творах, що не тільки відкриває вікно для західної аудиторії, але також показує способи органічного синтезу західного та китайського музичного лексикону.

Список використаної літератури і джерел

1. Авдюшева, Н. А., 2009. *Русская художественная эмиграция «Первой волны» в Бельгии: 1918–1939*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена.
2. Ван, Пин, 2009. *Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века*. Автореф. дис. канд. искусствоведения. Московский педагогический государственный университет.
3. Дубинец, Е., 2016. *Моцарт отечества не выбирает*. Москва: Музиздат.
4. Lee, S., 2002. *A discussion of Tan Dun's opera "Marco Polo"*. Doctor in Art History. Thesis. University of Miami.
5. Xirui, Huang, 2020. *The Musical Style and the Cultural Connotation of Bright Sheng's Opera "Dream of the Red Chamber"*. Doctor in Art History. Thesis. University of Nevada.
6. Zhang, N., 2015. *Neo-orientalism in the operas of Tan Dun*. Doctor in Art History. Thesis. Dalhousie University Halifax.

References

1. Avdyusheva, N. A., 2009. *Russian artistic emigration of the "First Wave" in Belgium: 1918–1939*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. The Herzen State Pedagogical University of Russia.
2. Van, Pin, 2009. *Russian art emigration in China in the first half of the 20th century*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Moscow Pedagogical State University.
3. Dubinets, E., 2016. *Motsart otechestva ne vybiraet [Mozart doesn't choose his homeland]*. Moskva: Muzizdat.
4. Lee, S., 2002. *A discussion of Tan Dun's opera "Marco Polo"*. Doctor in Art History. Thesis. University of Miami.
5. Xirui, Huang, 2020. *The Musical Style and the Cultural Connotation of Bright Sheng's Opera "Dream of the Red Chamber"*. Doctor in Art History. Thesis. University of Nevada.

6. Zhang, N., 2015. *Neo-orientalism in the operas of Tan Dun*. Doctor in Art History. Thesis. Dalhousie University Halifax.

LIU LE

ORCID iD: 0000-0003-1291-8196

Postgraduate Student at the Department
of Theory and History of Musical Performance
of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
(Kyiv, Ukraine)
547993466@qq.com

CHINESE COMPOSERS IN THE WEST: TOWARDS A NEW STYLE IDENTITY (CASE STUDY OF THE OPERA "DREAM OF THE RED CHAMBER" BY BRIGHT SHENG)

There is considered the issue of migration as a criterion of creativity of Chinese composers on the way to understanding a new stylistic identity. It is stated that in the case of Chinese composers who emigrated to America, the integration of their compositional experience into a different cultural space coincided with the period of renewal of Western musical language on the rowing waves of interest of European and American musical communities in Eastern cultural traditions. It is noted that the process of adaptation of Western listeners to the unusual musical language of Chinese composers was gradual. The figures of Tan Dun, Bright Sheng, Chen Yi, Zhou Long stand out, whose work is highly appreciated by modern musicians and listeners, which is confirmed by the concert programs of the world's leading music institutions. Among Chinese opera composers, the importance of Bright Sheng is emphasized, whose work combines the traditions of Western and Eastern cultures. Sheng managed to achieve a new stylistic identity, which allows us to call him a modern classic, in whose work classical values are disguised by cross-cultural combinations. The composer's experiences are conveyed through bilingual musical vocabulary, which reflects the result of Shen's cultural experience. The peculiarities of the opera "Dream of the Red Chamber" in terms of combining cultural symbols of east and west are analyzed. It is determined that oriental elements are manifested in the usage of additional traditional instruments (Peking Opera and Guqin percussion) while preserving their main function and rhythmic patterns, imitation of the sound of traditional Chinese wind instruments, introduction of quotations from folk songs, creation of variations on folk themes and more. Western traditions of opera writing are demonstrated through the appeal to the traditional number structure, the use of the method of monothematism and general tonal (but complicated by pentatonic constructions) harmonic writing.

Keywords: *creative migration, Bright Sheng's compositions, opera "Dream of the Red Chamber", dialogue of cultures, operas of Chinese composers, bilingual musical vocabulary.*

Стаття надійшла до редакції 1.09.2021