

Чжу Юаньюань (Zhu Yuanyuan)

**ПРЕТВОРЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИСТОКОВ
В КОНЦЕРТЕ «КАРТА» ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ,
ВИДЕО И ОРКЕСТРА ТАН ДУНА**

Постановка проблемы. В панораме современного музыкального искусства видное место принадлежит выдающемуся китайскому композитору и дирижеру Тан Дуна (Tan Dun), проживающему в настоящее время в США. Его творчество охватывает многие музыкальные жанры XX века, отличается сочетанием стилистических направлений музыкального искусства, смелым новаторством. Тан Дун является автором 4 опер, 14 симфоний, 29 сочинений для солиста и оркестра, камерной и сольной инструментальной и вокальной музыки. Его сочинения неоднократно исполнялись в концертных программах, на радио и телевидении США и Китая, но, к сожалению, малоизвестны в Европе, и, в частности, на Украине.

Музыкальное наследие Тан Дуна представляет собой оригинальное целостное художественное явление, до настоящего времени в полном объеме не исследованное. Одна из центральных тем в творчестве композитора – диалог эпох и культур в современном музыкальном искусстве, духовный поиск музыканта, актуализация древнейших пластов национальной культуры средствами современного музыкального языка.

Среди множества ярких новаторских произведений Тан Дуна, выделяется Концерт с необычным названием «Карта» (“The Map”) для виолончели, видео и оркестра, созданный в 1999 году по заказу Бостонского симфонического оркестра. Премьера Концерта состоялась в феврале 2003 года в США. Композитор воплотил в своем сочинении идею сохранения китайского национального искусства для будущих поколений. Примечательно, что форма, жанровая трактовка и звуковая специфика Концерта выходят за рамки привычных представлений и признанных художественных традиций. Такой подход композитора продиктован новаторским претворением национальных истоков, идущих из древних глубинных слоев китайского фольклора, включающих привлечение как отдельных средств выразительности, так

и непосредственно самого народного искусства с его неприглаженностью, шероховатостью. Вопросы «срачивания» и взаимодействия фольклорного начала с современностью, поиск новых средств выразительности в области музыкального языка и формы в творчестве Тан Дуна, и в его Концерте «Карта», в частности, на сегодняшний день практически не исследованы в музыковедении. Все вышесказанное свидетельствует об *актуальности* данной публикации.

Степень изученности темы. В последние годы творчество Тан Дуна начало интересовать музыковедов, о чем свидетельствуют интервью с композитором в различных интернет-источниках [2], [4], [8]. В 2002 году появилось первое серьезное научное исследование – диссертация Александра Стиварда Ли «Анализ оперы Тан Дуна “Марко Поло”», защищенная в США. Несмотря на то, что на родине творчество Тан Дуна вызывает определенный интерес, его музыка еще не стала объектом внимания китайских ученых и практически не изучена. Особенно актуальным в этом ключе представляется изучение китайских национальных истоков, синтез фольклорных элементов и средств современного композиторского письма, расширение жанровой сферы в музыке композитора. Среди огромного музыкального наследия композитора Концерт «Карта» для виолончели, видео и оркестра является ярчайшим репрезентантом новаторского стиля Тан Дуна. Единственной публикацией, посвященной этому сочинению, стала статья профессора гуманитарных наук Бостонского колледжа Мэри Джо Хьюз «Концерт “Карта” Тан Дуна» [9]. Однако, эта публикация скорее представляет данное сочинение американской публике, автор не «ставит целью проводить подробный музыкальный анализ произведения» [9], скорее, рассуждает и пытается понять, каким образом композитор решает поставленную перед собой задачу.

Цель данной научной статьи – выявить и научно обосновать новаторское претворение фольклорных истоков в композиторском творчестве Тан Дуна на примере его Концерта «Карта» для виолончели, видео и оркестра.

Тан Дун родился в 1957 году в китайской провинции Хунань. Его детство проходило в сельской местности, поэтому он был очевидцем многих народных обрядов и церемоний, в том числе, и ритуалов местного шамана. Во время Культурной революции юношу

отправили работать на рисовые плантации в удаленную коммуну в Гуанси. Находясь там, Тан Дун организовал из местного населения деревушки музыкальный ансамбль, а в качестве инструментов предложил использовать горшки для приготовления пищи, самодельные флейты из бамбука и другие подручные средства. Крестьяне играли в буддийских храмах, на свадьбах и похоронах, исполняли сценки из китайской оперы. Тан Дун также научился играть на традиционных китайских струнных инструментах.

После окончания Культурной революции в 1977 году Тан Дун поступил в Центральную консерваторию в Пекине. За годы учебы в Пекинской консерватории благодаря своему педагогу Люю Чонгронгу Чен Циганг освоил фундаментальные основы западноевропейского музыкального искусства. Ему также очень нравились лекции и мастер-классы, которые проводили приглашенные в консерваторию иностранные педагоги, среди которых был профессор Кембриджского университета Александр Гоер, который познакомил Тан Дуна с творчеством Шенберга, Мессиана, Булеза, и Яниса Ксенакиса.

В годы учебы Тан Дуна Центральную консерваторию Пекина посетил с циклом лекций китайско-американский композитор Чоу Вен Чанг, ученик Э. Вареза. Чоу Вен Чанг верил, что китайские композиторы не должны ограничиваться простым перефразированием существующей китайской традиционной музыки. Музыкант считал, что нужно использовать в своих интересах весь пласт богатой китайской культуры, а западные принципы гармонии и композиции необходимо изучать глубоко и творчески применять. По убеждению Чоу Вен Чанга, китайская музыка «не должна быть “калькой” с западной музыки, с китайской орнаментикой» [10, с. 152], а представлять законченное и самодостаточное явление. Под влиянием китайско-американского композитора в движении «Новой волны», появившемся в Китае после Культурной революции, образовалась группа музыкантов, которая, воодушевившись его идеями, занялась исследованием новых представлений о композиции. Одними из самых активных деятелей этой группы были композиторы Тан Дун, Чу Ксяосонг, Гуо Веньин, Е Ксяоган, Хи Ксунтян и Ксу Шуй. Эти музыканты досконально изучили всю палитру современных западных методов композиции и, взяв их на вооружение, по-своему отображали историю и современ-

ную жизнь Китая в своих музыкальных сочинениях. В сфере музыкальных концепций, языка, аранжировок, композиции, исполнительских методов, они отошли от традиций и создали современный музыкальный стиль с высоким уровнем индивидуализации.

Таким образом, под влиянием Александра Гоера и Чоу Вен Чанга, после окончания обучения в Центральной консерватории Пекина Тан Дун твердо решил продолжить обучение за границей. В 1986 году он переехал в Нью-Йорк и поступил в докторантуру в Колумбийский университет в класс к Чоу Вень Чангу. В 1993 году Тан Дун защитил докторскую диссертацию. В США Тан Дун познакомился с музыкой таких современных американских композиторов, как Ф. Гласс, Дж. Кейдж, М. Монк, С. Райх, и др., испытав на себе влияние их творчества.

В середине 1990-х годов Тан Дун начал работать над серией оркестровых произведений с сольными инструментами «Оркестровый театр», в основе которых лежит принцип китайской «Книги перемен» И-Цзин: Концерт для виолончели и оркестра «Диалог Огня и Воды» (1994), Концерт для гитары с оркестром (1996), Концерт для двенадцати виолончелей и оркестра «Секрет пути Марко Поло» (2004), Концерт для фортепиано с оркестром (2008). В своих сочинениях композитор продемонстрировал новаторские принципы преломления музыкального фольклора с помощью технико-стилевых приёмов современной музыки. В 2008 году Тан Дун получил заказ написать симфонию для проекта Симфонический оркестр YouTube (YTSO). Интернет-симфония № 1 «Героическая» была записана Лондонским симфоническим оркестром и загружена на YouTube в ноябре 2008 года. В апреле 2009 года состоялась премьера симфонии в Карнеги-холле.

Комментируя свою серию сочинений для «Оркестрового театра», начатую в 1990-х годах, Тан Дун писал: «Музыка, которая четко отделяет роль исполнителя от слушателя, или оркестр от аудитории, кажется обычным явлением среди современных любителей симфонической музыки. На самом деле, такая изоляция началась всего несколько сотен лет назад, в то время как история музыки, ставшая неотъемлемой частью духовной жизни, ритуалом, совместным участием, так же стара, как само человечество. Идея “оркестрового театра” постепенно пришла ко мне как способ возрождения этого погибшего единства и приведения исполнительского искусства обратно в аудиторию. Я на-

чал видеть оркестр как драматическую среду, которая может в очередной раз преодолеть творческий кризис и на следующем витке спирали истории замкнуть круг духовной жизни» [5, с. 41].

Полный решимости увековечить старинные национальные китайские традиции, Тан Дун задумал создать произведение на основе своих ранних музыкальных впечатлений, когда в детстве и молодости он находился под влиянием сельских музыкальных традиций. Таким произведением стал Концерт «Карта» для виолончели, видео и оркестра. Название Концерта оказалось символичным, поскольку произведение стало своего рода путеводителем, проводником на пути постижении древних искусств, «советчиком в духовном поиске» [9]. Композитор, живущий в США, пытается найти свои музыкальные корни, повлиявшие на его мировоззрение, вернуть музыкальный опыт своей молодости, проведенной в провинции Хунань.

Мэри Джо Хьюз утверждает, что сам композитор называет такое действие ««сборкой души», имея ввиду процесс восстановления по фрагментам своих воспоминаний элементов народной музыки, быта, традиций в цельную картину мира, находящую отражение в произведении искусства» [9]. По мнению американской исследовательницы, истоки создания концерта берут начало в далеком 1981 году, когда 25-летний композитор столкнулся с исполнителем из провинции Хунань, игравшим народную музыку *ба гуа* на каменных барабанах. После изучения западной музыки в Центральной консерватории Пекина, в 1981 году Тан Дун, опасаясь забыть музыку своей юности, вернулся в провинцию Хунань, где и встретил барабанщика. В качестве музыкального инструмента народный исполнитель использовал камни, которые звучали нотами хроматической гаммы, соответствуя принципам И-Цзин и шаманскому песнопению. Этот человек был даже способен извлечь звуки более одного тона из одного единственного камня! На момент той встречи, Тан Дун не сталкивался со средствами записи этого древнего искусства, но он никогда не забывал его. «Каменный человек живет в каждом из нас, мы разделяем его дух» [9], – утверждает Тан Дун.

В поисках музыкальных идей, заручившись поддержкой художественного совета Бостонского симфонического оркестра, Тан вернулся в провинцию Хунань, чтобы записать древнее искусство

игры на каменных барабанах. Композитор стал мысленно «создавать карту», которую мог бы использовать в поисках утраченного искусства. Его поездки по регионам провинции Хунань состоялись в 1999 и 2001 годах, в течение которых композитор тщательно записывал услышанное. Он делал полевые записи музыки трех этнических групп из провинции Хунань, которые составляют такие национальные меньшинства китайского населения, как *туцзя*, *мяо* и *донг*. «Иногда возвращение к своим корням необходимо, чтобы понять и увидеть, что эти корни продолжают расти» [8], – пояснял он воздействие воспоминаний на творческий процесс.

Концерт построен в форме сюиты, состоящей из десяти пьес, в девяти из которых звучит виолончель в сопровождении оркестра, при этом музыкальный материал сопровождается видеорядом, который транслируется для зрителей на большом экране. Благодаря смелому замыслу Тана, появился шанс, используя видеозапись, сохранить для потомков музыкальные традиции, оказавшиеся под угрозой исчезновения, а эти традиции, в свою очередь, были сохранены благодаря памяти композитора, как самые ранние его воспоминания о детстве. Композитор пояснил свой замысел так: «Я не хочу, чтобы мое произведение было похоже на документальный фильм или видео с канала MTV, это должна быть совершенно новая форма» [1].

Аудитория видит и слышит традиционную музыку из сельских китайских деревень, которую исполняют сами народные музыканты из этих деревень. Исключением является игра на каменных ударных самого Тан Дуна. Чуть позже участники оркестра используют камни как ударные в переключке каменных барабанов, показанных на экране. Благодаря технике записи видеоряда, композитор смог сохранить целостность первоисточников. Они являются своеобразными опорными точками в музыкальном материале для оркестра и виолончели. Тан Дун построил из отдельных фрагментов своего рода музыкальный диалог, позволив аутентичным источникам непосредственно переключаться между собой. В результате такого подхода автор не просто сохранил исчезающее искусство во времени и пространстве, а достиг глубочайшего воздействия на слушателя.

Формальная структура концерта не нарушает подлинность звучания популярной хунаньской музыки, но в то же время, позволяет

композитору построить на ее основе оригинальное произведение. Тан Дун подчеркивает, что ритм в видеозаписи задается хлопками по воде белья, которое стирают под народные песни китайские деревенские женщины на каменистой набережной. Ритмическую свободу мелодики народных песен композитор также сравнивает с крышами домов и пагод в провинции Хунань.

Понимая, что добиться от современного оркестра аутентичного народным инструментам звучания невозможно, автор подробно описывает, каким образом происходит звукоизвлечение у тех или иных инструментов оркестра, вдохновляя музыкантов на поиски и эксперименты. В результате композиция становится естественной, это ощущимо с самого начала произведения.

Так, в первой части Концерта композитор использовал принцип антифонного пения *фейге* у народности *мяо*. Такой принцип пения построен на диалоге человека и Вселенной. Тан Дун объяснял, что «*фейге* означает летящую в небо песню, вы можете послать песню в небо и, возможно, небо ответит вам эхом» [7]. В 1999 году во время работы над «Картой» в провинции Хунань, композитор услышал «летящую» антифонную песню в исполнении молодой женщины, запечатленной позднее в кадре. Он объяснил ей, что хочет записать ее пение в дуэте с очень известным виолончелистом, проживающим на другой стороне Земли. «Этой песне, которую женщина поет нам с экрана, может быть тысяча лет, а может она еще более древняя, – говорит Тан Дун, – но мы все еще можем петь ее, играть ее, возможно, многие поколения музыкантов до нас все эти годы играли ее на виолончели, но мы можем принести эту старейшую культуру в будущее. Это и есть замысел моей Карты» [9].

В начале Концерта во время показа на экране женщины, работающей на рисовом поле, звучит резкая партия виолончели, затем, после траурного пения плачущих певцов снова звучат первые фразы виолончельной партии, как бы отвечая поющим. Такая антифонная структура не только позволяет сохранить целостность своего китайского народного источника, но и допускает определенную степень свободы импровизации, по крайней мере, для солиста и оркестрантов.

Композитор отображает идею преемственности и едва уловимой связи, которая превосходит временные ограничения. И здесь «Кар-

та» представляет собой отход от традиционного способа исполнения, которым обычно играет классический оркестр народную музыку. В радио-интервью после премьерного исполнения в Бостоне автор Тан Дун и солист-виолончелист Йо-Йо Ма постоянно говорили о своих импровизациях во время репетиций, при этом композитор проводил аналогии с джазом [1].

Хотя в техническом отношении партия виолончели была выписана очень подробно, солист объяснил, что он действительно чувствовал себя первопроходцем и, в некоторой степени, соавтором. Йо-Йо Ма утверждал, что большей частью он не смотрел в ноты, а слушал певца или музыканта на экране, а также – дирижера. Музыкант отметил, что пытался создавать звуки на виолончели за гранью нормальных технических возможностей своего инструмента, соответствуя музыке, звучащей с экрана. Именно это музыкант считает относительной свободой – слышать аутентичные китайские мелодии и «мгновенно реагировать, создавая невидимые связи» [1]. Тан Дун называет такие невидимые связи частью «продолжающегося путешествия в те деревни, где была найдена вдохновившая его музыка» [9].

Относительная свобода импровизации и развития музыки в Концерте «Карта» соответствует традициям китайской музыкальной практики. Тан Дун как бы дает основную структуру композиции, предлагая оркестру сыграть некую вариацию. Импровизация становится одним из методов, объединяющих коренную китайскую музыку с современной западной музыкой. Примечательно, что композитор познакомился с китайской музыкой во время Культурной революции, ведь до этого, в Пекинской консерватории, он был всецело поглощен изучением западного искусства. Позже он снова обратился к китайскому фольклору, но уже на уровне современного музыкального языка. Так, например, Кейдж находился под сильным влиянием азиатской музыки, а Тан Дун, в свою очередь, познакомившись с его «Тишиной», вернулся к своим китайским истокам.

Такой подход композитора объясняет сложность структуры Концерта с его возможностью постоянного продолжения музыкального диалога. Сочинение Тан Дуна трудно оценить в рамках какой-либо единой традиции. Классический состав симфонического оркестра расширен группой китайских гонгов, барабанов и камней, а на видео

проецируется сельский быт китайских крестьян и музыкальных ритуалов. Так, учитывая множественные влияния, можно попробовать причислить произведение к постмодернизму.

Музыкальный критик «Boston Globe» Р. Дайер в рецензии на премьеру концерта «Карта» обсуждал вопрос, смог ли Тан Дун «последовать примеру Стравинского в освоении народных традиций собственным голосом» [3]. Р. Дайер констатировал, что этого не произошло, поскольку «источник смысла не подконтролен автору в искусстве постмодернизма. Но такой подход, требующий однозначной формы, нарушал всю инновационную идею, идущую от антифонной структуры и видеоряда как модели художественного произведения, выбранной для “Карты”». Тан явно не пытался придать своему концерту “персональный голос” или найти контроль над источником смысла» [3]. Вместо этого, по мнению критика, композитор позволил музыкальным голосам говорить друг с другом в пространстве и времени. При этом он сохранил в неприкосновенности музыкальные источники своего детства, так, что его собственный голос слился с ними и затерялся среди них.

Выступая на концерте в Бостонской консерватории, Тан назвал подобный подход феноменом сегодняшней музыки. Композитор считает культуру провинции Хунань также неотъемлемой от реальности мира, как и жизнь в Нью-Йорке. Эти невидимые связи требуют «взаимного обмена, и путешествие не будет завершено без возвращения в деревню, которая вдохновила меня на написание концерта “Карта”» [1]. Сочинение позволяет явственно ощутить тонкую связь между миром человеческого духа и миром природы. Композитору было интересно не столько искусство *ба гуа*, но и воссоздание памяти об исполнителе на каменном барабане. Ритуалы китайских шаманов требовали участия зрителей, вызывая у них измененное состояние сознания. Композитор осуществляет возрождение этой традиции в Концерте «Карта» не только благодаря участию каменных барабанов, но и использованию в первой части древних ритуальных песнопений «Танец духов». Музыка и исполнение таких ритуалов были частью общественной жизни деревенского сообщества в сельской провинции Хунань. Тан Дун обращается к аудитории показом древних ритуалов на экране, что подчеркивает театральные и духовные аспекты этих

народных традиций, тем самым вовлекая в сообщество участников всех слушателей, невзирая на границы, время и культуру. Такой подход заметно отличается от постмодернистских стилизаций. В течение последних двух частей концерта виолончель, оркестр и видео сливаются воедино. Композитор подчеркивает, что он «воссоздал музыку в ее первоначальном, монофоническом состоянии: просто, как сердцебиение. Это финал, который не заканчивается» [1].

Для того, чтобы исполнить Концерт «Карта» перед сельскими жителями провинции Хунань, которые дали ему возможность осуществить свой замысел, Тан Дун с Шанхайским симфоническим оркестром четыре дня добирались в деревню, где проходили съемки видео для Концерта. Контейнеры с инструментами доставляли по реке, здесь же, над водой, была построена концертная площадка. Тан Дун сказал крестьянам: «Я хотел быть шаманом, который даст возможность пройти в мир духовного, не знающего границ пространства, времени или материального мира. Как постмодернистский “мастер на все руки”, играя с фрагментами, я сам хотел бы поверить, что композитор и есть шаман, говорящий с духами, и очень хотел быть услышанным» [9].

Выводы. Композитор и дирижер Тан Дун является одним из выдающихся экспериментаторов в области звукотворчества. После окончания Центральной консерватории Пекина композитор продолжил обучение в Колумбийском университете, где защитил степень доктора музыкальных искусств. В США Тан Дун начал плодотворно развивать композиторскую деятельность, смело используя западные и восточные музыкальные традиции, а также композиционные приемы XX века. В его творчестве весомое место занимают оркестровые сочинения, ставшие своеобразной творческой лабораторией композитора.

В Концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра композитор продемонстрировал новаторское претворение национальных истоков через механизм взаимодействия различных цивилизационных пластов. Отдавая в своем творчестве дань национальным музыкальным традициям, вместе с тем, композитор опирается на современные техники европейского музыкального письма, считая что «смысл и красота ритуалов и древние традиции Китая в электронный век

должны быть “переведены” на язык, доступный современной аудитории» [2]. На основе анализа Концерта «Карта» для виолончели, видео и оркестра можно сделать вывод о безграничных возможностях композиторского поиска в области обновления музыкального языка в современном творчестве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Boston Symphony Orchestra. World Premieres : The New Millennium. Accessed November 1, 2013. [Electronic resource]. — Mode of access : <http://www.bso.org/brands/bso/about-us/historyarchives/archival-collection/world-premieres-at-the-bso/world-premieres-the-new-millennium.aspx>. — Title from the screen.*
2. *Chinese classical composers: Interview Tan Dun [Electronic resource]. — Mode of access : <http://www.youtube.com/watch?v=T9WBfn1DgDo>. — Title from the screen.*
3. *Dyer R. A Composer Shows his Roots [Electronic resource] / Richard Dyer. — Boston Globe, 21 February 2003. — Mode of access : <http://www.highbeam.com/doc/1P2-7759986.html>. — Title from the screen.*
4. *From ‘Crouching Tiger’ To ‘Secret Songs’: Composer Tan Dun’s Next Move. [Electronic resource]. — by NPR Staff. October 27, 2013. — Mode of access : <http://www.npr.org/2013/10/27/240766328/from-crouching-tiger-to-secret-songs-composer-tan-duns-next-move>. — Title from the screen.*
5. *Lee S. A discussion of Tan Dun’s opera, “Marco Polo” : D.M.A. diss. / Lee Alexander Steward ; University of Miami. — [USA], 2002. — 96 p.*
6. *Music Sales Group, Tan Dun [Electronic resource]. — Mode of access : <http://www.musicsalesclassical.com/composer/works/1561>. — Title from the screen.*
7. *Tan Dun. Official website [Electronic resource]. — Mode of access : <http://www.tandunonline.com>. — Title from the screen.*
8. *Tan Dun’s Dragon [Electronic resource] Interview by Dan Goldwasser. Soundtrack. net. Published : 12 // about // 2000 — Mode of access : <http://www.soundtrack.net/content/article/?id=65>. — Title from the screen.*
9. *Hughes M. Voices of the Soul in Tan Dun’s The Map [Electronic resource] / Mary Joe Hughes // The new Arcadia review. Wolume 3, 2005. — Mode of access : <http://www.bc.edu/publications/newarcadia/archives/3/voicesofthesoul/>. — Title from the screen.*

10. *Ли Шюань. Китайская современная музыка: диалог Отечества с Западом / Ли Шюань. — Шанхай, 2004. — 303 с. (на китайском языке).*

Чжу Юаньюань. Втілення національних джерел в Концерті «Карта» для віолончелі, відео та оркестру Тан Дуна. У статті аналізується творчість відомого китайського композитора Тан Дуна, що мешкає у США. Розглядається процес взаємопроникнення китайського та світового музичного досвіду у Концерті «Карта» для віолончелі, відео та оркестру, де композитор продемонстрував новаторське втілення національних джерел завдяки механізму взаємодії різних цивілізаційних шарів. На основі аналізу Концерта «Карта» для віолончелі, відео та оркестру робиться висновок про безмежні можливості композиторського пошуку в області оновлення музичної мови в сучасній творчості.

Ключові слова: Тан Дун, Концерт «Карта» для віолончелі, відео та оркестру, китайські національні джерела, взаємодія цивілізаційних шарів, сучасна музична мова.

Чжу Юаньюань. Претворение национальных истоков в Концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра Тан Дуна. В статье анализируется творчество известного китайского композитора Тан Дуна, проживающего в США. Рассматривается процесс взаимопроникновения китайского и мирового музыкального опыта в Концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра, где композитор продемонстрировал новаторское претворение национальных истоков через механизм взаимодействия различных цивилизационных пластов. На основе анализа Концерта «Карта» для виолончели, видео и оркестра делается вывод о безграничных возможностях композиторского поиска в области обновления музыкального языка в современном творчестве.

Ключевые слова: Тан Дун, Концерт «Карта» для виолончели, видео и оркестра, китайские национальные истоки, взаимодействие цивилизационных пластов, современный музыкальный язык.

Zhu Yuanyuan. Implementation of national origins in Concert “The Map” for Cello, Video and Orchestra of Tan Dun. The article analyzes the piano works of famous Chinese composer Tan Dun who living in the USA. The process of interpenetration of Chinese and world musical experience in Concert “The Map” for

cello, video and orchestra, where the composer has demonstrated an innovative implementation of national origins through the mechanism of interaction between different layers of civilization. Based on the analysis of the Concerto “The Map” for cello, video and orchestra concludes the limitless possibilities of composing search for the renovation of the musical language of modern art.

Key words: Tan Dun, Concerto “The Map” for Cello, Video and Orchestra, the Chinese national sources, the interaction of layers of civilization, modern musical language.

УДК 781.68 : 784 + 811.133.1

Марина Пономарёва

ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК КАК «КЛЮЧ» К ВОКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В украинском исполнительском искусстве XXI века стало доброй традицией исполнение вокальных произведений на языке оригинала. Широкой аудитории любителей музыки по-новому открылся микрокосмос вокальных произведений французских композиторов, доселе исполняемых в переводе чаще всего на русский язык. Очевидно, что любой, самый совершенный перевод, сохраняя смысл текста, объективно создает иную мелодику стиха, нарушая глубинные связи музыки и слова, особый интонационный мир, созданный композитором.

Актуальность темы обусловлена современной концертной практикой.

Автор статьи создала методику работы со студентами вокальных факультетов творческих вузов по изучению произведений французских композиторов, способствующую, на наш взгляд, достижению максимально качественного звукового результата.

Ознакомление с данной методикой широкого круга исполнителей, филологов – **цель** данной статьи.

Объектом исследования стала вокальная музыка французских композиторов рубежа XIX–XX веков, **предметом** – поэтические тексты Поля Верлена в композиторской интерпретации Клода Дебюсси.