

іноземної мови передбачає й виникнення певних труднощів. Так, слід враховувати те, що:

– учні володіють різним рівнем іншомовних лексичних, орфографічних знань, що ускладнює процес конструювання та проведення проектною роботи на уроках іноземної мови;

– неформальні лідери класу зазвичай беруть «ініціативу у свої руки», відповідно слабшим учням відразу відводиться пасивна роль;

– діти, що не володіють достатнім лексичним запасом, відчувають труднощі у висловлюваннях власної думки іноземною мовою тощо [6].

Оволодіння цією інформацією надаватиме змогу майбутнім учителям підготуватися до подолання означених труднощів, що виникатимуть під час впровадження проектного навчання на уроках іноземних мов та продумати методики їхнього застосування у майбутній професійній діяльності.

Висновки та рекомендації. Дослідження проблеми розвитку проектних умінь студентів у педагогічній теорії та практиці дозволило зробити висновок про те, що ефективним засобом їх формування можуть бути інноваційні методики навчання. Послідовне і системне їх впровадження в освітній процес закладів вищої освіти сприятиме усвідомленню студентами важливості означених методик, надаватиме їм можливість краще оволодіти навчальним матеріалом, сформувати навички суб'єкт-суб'єктної взаємодії, розвинути вміння критичного мислення та сприйняття іншої альтернативної думки.

УДК 377:718.7(4/9)

Наступним етапом дослідження передбачається впровадження методів і прийомів формування проектних умінь майбутніх учителів іноземних мов в освітній процес вищої школи та перевірка їхньої ефективності на практиці.

Список використаних джерел

1. Авдеева И. Н. Психологическая характеристика фасилитативных педагогических технологий. Часть 1: Субъектная направленность. Горизонты образования. 2012. №2 (35). С. 37–43.

2. Бей І. Ю. Готовність майбутніх учителів іноземних мов до застосування проектних технологій у професійній діяльності: діагностика. *Освітній простір України*. 2018. №12. С. 49-56.

3. Гладка О. В. Формування комунікативної компетенції студентів на основі проектною методики навчання іноземної мови [Електроний ресурс]. Режим доступу: http://zagredagogika.at.ua/load/formuvannja_komunikativnoji_kompetenciji...

4. Чепіль М. М. Педагогічні технології: навч. посіб. Київ: Академвидав, 2012. 224 с., серія «Альма-матір».

5. Шалацька Г. М. Проектна методика та ефективність її застосування в навчанні іноземним мовам [Електроний ресурс]. – Режим доступу: http://www.rusnauka.com/31_PRNT_2010/Pedagogica/73668.doc.htm/

6. Шайхуллина А. И. Использование технологии веб-квеста на уроках английского языка. URL: https://interactivepl.us.ru/ru/article/16525/discussion_platform.

Larisa Vasylieva

*PhD in Arts, associate professor
of music art department*

Mykolayiv V.O. Sukhomlinsky National University

MODERN COMPOSING SCHOOLS OF FAR EAST COUNTRIES IN THE CONTEXT OF PROFESSIONAL ART EDUCATION

Лариса Васильєва

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичного мистецтва

Миколаївського національного університету

імені В. О. Сухомлинського

СУЧАСНІ КОМПОЗИТОРСЬКІ ШКОЛИ КРАЇН ДАЛЕКОГО СХОДУ В КОНТЕКСТІ ПЕРЕДВИЩОЇ ПРОФІЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Summary. The work of the Far East composers actively influences the formation of modern world music culture. It is actively studied by Eastern and Western art critics, but is not represented in the curricula of specialized art education institutions. The article highlights the general trends in the development of musical culture in the Far East in the twentieth century: the gradual westernization, coexistence and interaction of valuable heritage and the new, the spread of modern in optimal forms for local conditions. The components of modern musical culture of the region are systematized. The peculiarities of the evolution of traditional music in the twentieth century (modification, conservation) are studied. Peculiarities of music education and stages of European type compositional schools formation in the Far East countries are characterized. The characteristic of region leading composers creativity and methodical recommendations on theme's teaching in establishments of art higher education in the integrated course "Art (cognitive component)" are given.

Анотація. Творчість композиторів країн Далекого Сходу активно впливає на процеси формування сучасної світової музичної культури. Вона активно вивчається східними, західними вітчизняними мистецтвознавцями, однак не представлена в навчальних програмах закладів профільної мистецької освіти передвищого рівня. В статті висвітлено загальні тенденції розвитку музичної культури країн Далекого Сходу в XX столітті: поступова вестернізація, співіснування і взаємодія цінної спадщини і нового, поширення сучасного в оптимальних для місцевих умов формах. Систематизовано складові сучасної музичної культури регіону. Досліджено особливості еволюції традиційної музики в XX столітті (модифікація, консервація). Схарактеризовано особливості музичної освіти та етапи формування композиторських шкіл європейського типу у країнах Далекого Сходу. Надано характеристику творчості провідних композиторів регіону та методичні рекомендації щодо викладання теми у закладах мистецької освіти в межах інтегрованого курсу “Мистецтво (пізнавальна складова)”.

Key words: traditional music, composers school, Asian musical avant – garde.

Ключові слова: традиційна музика, композиторська школа, азійський музичний авангард.

Постановка проблеми. Музична культура країн Далекого Сходу має у сучасному світі безумовний авторитет, завдяки інтенсивному розвитку та вагомому внеску у академічну та масову музику другої половини XX століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові дослідження особливостей музичної культури країн Далекого Сходу представлені наступними напрямками: інтеграційні процеси світового музичного мистецтва (взаємодія Заходу і Сходу) у тому числі порівняльна характеристика (Єсіпова М., Сісаури В., Дьяконова Є., Абрамова Н. А., Бай Є., Гутарева Н. Ю., Віноградов Н. В., Ма Вей, Маркова Є., Фен Веньци, Вірановський Г., Говердовська Л., Дрожжина М., Лі Це Хоу, Сін Яншен, Лю Сімей, Голінг У, Фішман О., Хоу Цзянь, Чань Лунь, Чжан Чунь Лян, Чжан Юань, Чжен І, Шахназарова Н. Бінциан Лю та ін.), історія музичної культури різних країн Далекого Сходу (Лі Фан, Ван Юйхе, Лі Менде, Сунь Цзінань, Чжоу Чжуцзюань, Сюй Хайлінь, Лі Цзіті, У Ген Ір та ін.), композиторська творчість (Холопова В. Н., Дубровська М. Ю., Жукова О. В., Плахова А. Ю., Снежкова Е. А. Дінг Шанде, Цянь Іпін, Шан Тон та ін.), жанрова палітра композиторської творчості, у тому числі, фортепіанної (Дубровська М. Ю., Чабовська Н. І., Бай Є., Бянь Мен, Ван Ін, Сюй Бо, Чжао Сяошен, Юнусова В. Н. та ін.), особливості педагогіки професійної музичної освіти країн Далекого Сходу, у тому числі фортепіанної (Айзенштадт С. А., У На, Хоу Юе, Ху Цзюань та ін.), музично-естетична освіта в районах Далекого Сходу (Кім Мі Дя, Ратко М., Пех В., Джон Содам, Джонг Єнг Су, Лі Син Рок, Джон Йонг Су, Чж. Че, Соєр Т. та ін.), естетичне виховання українських школярів засобами традиційної музики Сходу (Новохацька Т. С.). Авторами досліджень є азійські, західні (Європа, США), вітчизняні вчені. Їх праці підтверджують факт появи у другій половині XX століття на світовій музичній сцені потужного азійського музичного феномену.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Аналіз науково-педагогічної літератури засвідчив існування диспропорції між реальними творчими досягненнями сучасних азійських композиторів і виконавців, рівнем їх наукового вивчення, з одного боку, і рівнем

методичного опрацювання їх доробку та впровадження його в освітній процес Нової української школи, з іншого.

Мета статті — висвітлити загальні особливості розвитку композиторських шкіл в країнах Далекого Сходу у XX столітті та сформулювати методичні рекомендації щодо викладання цієї теми в інтегрованому курсі “Мистецтво (пізнавальна складова)” у закладах передвищої мистецької освіти, апробовані у Миколаївському коледжі культури і мистецтв.

Для реалізації мети було використано комплекс **методів дослідження**: загальнонаукових (аналіз, зіставлення, узагальнення, систематизація) для вивчення наукових джерел з даної тематики; конкретно-наукових: метод порівняльного аналізу, за допомогою якого виявлено спільні й відмінні риси в тенденціях формування та розвитку композиторських шкіл країн Далекого Сходу та метод наукової екстраполяції для виявлення можливостей впровадження зібраного матеріалу у викладання теми “Мистецтво далекосхідного культурного регіону” в межах профільної дисципліни «Мистецтво (пізнавальна складова)».

Виклад основного матеріалу. Починаючи з середини XIX століття в соціальному і культурному житті країн Азії спостерігаються значні зміни, пов'язані з підйомом національної самосвідомості, відродженням національної спадщини. Своєрідність процесів, що відбуваються, є наслідком специфічних соціальних, релігійних та культурних відмінностей регіонів. Однак є і осові тенденції цього розвитку, а саме: “ненасильницька вестернізація, співіснування і взаємодія цінної спадщини і нового, повсюдне проникнення нового, сучасного в природних, оптимальних для місцевих умов формах” [2, с.242].

Перш за все, необхідно зауважити, що особливості історичного розвитку регіонів відбилися як на специфіці періодизації музичної культури загалом (як правило виділяють давній етап (до початку XX століття), новітній (перша половина XX століття) і сучасний (друга половина XX століття)), так і на структурі сучасної музичної культури Китаю, Японії, Кореї. Схематично її можна представити наступним чином:

- професійна музика

- музика високої традиції — усна або усно-писемна класика (народна, народно-професійна, придворна, церемоніальна, ритуальна)
- професійна музика усної традиції (за винятком класики): епос, творчість за канонами традиційної композиції.
- культова музика (виконується в храмі в процесі служби).
- творчість композиторів, які пишуть в західній традиції.
 - традиційна музика
 - обрядова музика, музика урочистостей, релігійна музика, що виконується за межами храму, музика базарів, вистав лялькового театру і канатоходців.
 - фольклор і різні форми сучасного фольклоризму (сценічного виконання фольклорних творів).
 - популярна музика: популярна національна класика, національні традиції джазу, поп-музики, рок-музики, кіномузики і інші [3].

Необхідно звернути увагу студентів на особливості саме такої класифікації. По-перше, професійна музика є як усної, так і письмової традиції. По-друге, у сучасній музичній культурі країн Далекого Сходу співіснують національні форми музикування і композиторська творчість європейської традиції. По-третє, в межах популярної музики знаходяться як національна класика, так і стилі сучасної масової музики (джаз, рок, поп-музика) неазійського походження. Внесок азійських музичних культур в розвиток світової масової музики кінця ХХ — початку ХХІ століття — тема окремого дослідження. В межах даної розвідки зупинимось на методичних аспектах висвітлення особливостей функціонування традиційної класичної музики Далекого Сходу в ХХ столітті, засвоєння азійськими музикантами європейськи орієнтованих типів композиції, азійського музичного авангарду в інтегрованому курсі “Мистецтво (пізнавальна складова)” в профільній школі.

У країнах регіону класична музика складається з придворної і ритуальної і є музикою писемної традиції. У ній застосовуються різноманітні системи нотації: складова буддійська, ієрогліфічна, сучасна цифрова. Найбільшу популярність у світі має японська придворна музика — гагаку. Запозичена з Китаю, Кореї, Індокитаю ще до Х століття, гагаку складається з вокального (буддійські пісенспіви Семе, пісні сайбара, імае, Роей і інші) та інструментального репертуару і розділяється на канген (музика духових і струнних) і бугаку (танцювальна музика). За походженням репертуар гагаку китайський (тогаку) та корейський (комагаку). Оркестр гагаку налічує три групи інструментів: духові, струнні, ударні. До складу кожної групи входять по три інструменти, унаочнюючи і озвучуючи тричленну модель світу (нижній, середній, верхній світи озвучуються відповідно низькими, середніми та високими за

звучанням інструментами). До групи духових інструментів оркестру гагаку входять флейти рютек і комабуе, інструмент гобойного типу з подвійною тростиною хітірікі, губний орган се; в групу струнних - цитра зі або кото, лютня бива; в групу ударних - барабани тайко і какку, гонг секо [3].

Фактура музики гагаку визначається як гетерофонія з виділенням в центрі звукового комплексу мелодійної лінії, яку комплементарно утворюють нижні звуки акордових послідовностей губного органчика се і верхні звуки арпеджованих співзвучч лютні біва [8]. Ладові особливості, інструментарій музики гагаку дослідники вважають джерелом усіх наступних видів професійної музики Японії, у тому числі сучасної композиторської творчості [3].

У ХХ столітті щодо існування музики гагаку можна говорити про дві тенденції: модифікуючу і консервуючу. Перша знаходить своє втілення у редукції структурних принципів у зв'язку з еволюцією виконавських практик, друга — у прагненні зберегти зразки традиційного виконання шляхом запису та видання грамплатівок, компакт-дисків, партитур, збірок японської класичної музики та музикознавчих досліджень (Масумото Кікуко, Тамба Акіра).

Необхідно підкреслити, що протягом ХХ століття в традиційній музичній культурі країн Далекого Сходу з'являються не лише модифіковані, але й нові виконавські практики. Зокрема, в рамках процесу урбанізації повсюдно спостерігається переселення сільських музикантів в місто, культивування популярного класичного стилю, що виник в результаті змішування елітарних традицій класичної музики і традиційної музичної культури, в тому числі фольклору. З іншого боку, слід наголосити, що розвиток засобів масової комунікації породжує цілий ряд нових явищ: виникає клас музикантів, які працюють в умовах опосередкованої комунікації (в студії); відповідно, виникають нові стандарти гучності і тривалості звучання музики, пов'язані з обсягом грамплатівок, аудіокасет, компакт-дисків, регламентом філармонічного концерту [3].

Висвітлюючи питання композиторської творчості в країнах Далекого Сходу, необхідно зацентрувати на взаємодії двох типів професіоналізму — східної та європейської традиції і, відповідно, двох типів композиції: традиційної і європейськи орієнтованої.

Традиційна композиція спирається на регіональні форми музикування; використовує місцеві професійні музичні інструменти та ієрогліфічну форму фіксації музики; передбачає наявність спеціально зафіксованих теоретичних і практичних правил композиції; постулює псевдоанонімність творчості (коли імена великих попередників важливіші за ім'я автора даного твору). Саме представники традиційної композиції, які робили спроби опанувати західні техніки, стали сполучною ланкою при переході до композиції в західному розумінні. При цьому традиційна

композиція збереглася у XX столітті як самостійний напрям.

Сучасні азійські композитори, як правило, послідовно навчені в обох професійних традиціях. Процес співіснування і взаємодії різних професійних традицій зачіпає і сферу музичної освіти країн Далекого Сходу: національні форми сусідять з європейськими в рамках консерваторій [3].

Композиторські школи Далекого Сходу в XX столітті представлені іменами Сі Сін-хая, Ма Сі Цуна, Ду Мінсіня, Тай Хунвея, Тан Дуна (Китай); Мінао Шибати, Такеміцу Тору, Кіохіко Кажими, Сінічіро Ікебе, Ісіхари Тадаоки (Японія); Юн Ісаяна, Лі Шина, Лі Йонг Чжи, Лі Руми (Південна Корея), Кім Вон Гюна (Північна Корея).

У процесі формування далекосхідних композиторських шкіл європейського типу можна виділити три етапи: перші спроби синтезу національної та західної композиції (застосування найпростіших прийомів з'єднання східної мелодики та європейської гармонії і поліфонії); синтез "на рівних" (створення нових технік, заснованих на тоншому сполученні національних і європейських традицій); авангардні пошуки (поєднання різних стильових традицій всередині національної культури) [3].

Висвітлюючи особливості формування композиторських шкіл країн Далекого Сходу в процесі викладання інтегрованого курсу "Мистецтво (пізнавальна складова)" необхідно акцентувати увагу студентів на тому, що засвоюючи західний досвід, композитори регіону орієнтувалися на два зразки: пізньромантичний стиль, в тому числі європейський музичний орієнталізм, і нові, авангардні композиторські техніки XX століття, які виявилися співзвучними багатьом азіатським культурам. Серед жанрів західної музики перевага початково надавалася театральним - опері, опереті, музичній комедії, оскільки вони мають аналоги в національній культурі (Пекінська опера (цзінцзюй), японський театр Но і Кабукі). Видовищні форми музичної культури не тільки розвивалися в країнах Далекого Сходу, але й активно демонструвалися в Європі і Америці. Другим за ступенем популярності став жанр фортепіанної музики. При цьому фортепіано сприймалося далекосхідними композиторами і слухачами як символ саме європейської культури [1].

Фундатором сучасної китайської інструментальної музики європейського типу є Сі Сін-Хай (1905-1945), який написав дві симфонії та Китайську рапсодію для симфонічного оркестру. В останні десятиліття XX століття його традицію продовжують: симфонія "Юність" Ду Мінсіня, симфонічна сюїта "Прекрасний Пекін" і увертюра "Весняний ранок в гірському селі" Тай Хунвея, симфонічна фантазія "Засніжений сад" Сюй Чженмін, сюїта "Золота осінь" Ху Цзюньші, "Пагода Лушуа" Хе Чжанхао і інші твори.

У 80-ті роки XX століття з'являються численні концерти для національних інструментів з оркестром і сольні твори. Серед них: Концерти для пипи з оркестром Тан Дуна і У Цучана, Поема для пипи Тянь Шаофіна, обробка народної мелодії "Весна в Тянь-Шані" Ван Фаньді, поема для морінхур "Зелена долина" Лі Хуан Джуна. Концерт "Театр оркестру І Сюн" Тан Дуна для 11-ти старовинних керамічних окарин, голосу, пантоміми і оркестру (1992).

Поряд з творами для оркестру традиційних інструментів розвивається жанр обробки народних мелодій для симфонічного оркестру (Тан Дун "Весна в Тянь-Шані") і жанр концерту для західних інструментів. ("Східний" фортепіанний концерт Лю Тунна, скрипковий концерт Чу Шаосуна, симфонічна поема "Пісня рибалки" Джоу Луна). симфонічні і фортепіанні перекладення музики Пекінської опери (Ін Чандзун).

З'являються і камерні твори китайських композиторів, серед них Струнний квартет Чан Чай, "Музика для духових і ударних" та "Запах дерев" для струнного ансамблю Чань-Йі.

Найвідомішим китайським композитором кінця XX — початку XXI століття є Тан Дун (р. 1957) — випускник Пекінської консерваторії, та Колумбійського університету (США). Він застосовує сучасні композиторські техніки, вигадливо змішує традиції, використовує багатство світової музики. Наприклад, в творі "Лісао чин" він поєднує соло національних інструментів (закорема, бамбукової флейти) зі звучанням європейського симфонічного оркестру.

Серед найвідоміших творів Тан Дуна — концерт для віолончелі з оркестром "Відносини вогню і води", "Опера-привид" для квартету «Кронос», опера "Марко Поло", симфонія "Небеса. Земля. Людство". Група його творів відноситься до типу інструментального театру (поєднує принципи традиційної далекосхідної музичної драми з оркестровою музикою). У 80-ті роки композитор створює концерт для скрипки з оркестром "3 Пекінської опери" (2-я редакція, 1994), в якому відображає традиції виконання на китайській скрипці (ерху). У 90-ті роки з'являється його твір "Оркестровий театр ІV Рашамон" для співаків Кабукі, співаків Пекінської опери, західних оперних співаків, оркестру, відео. Реалізуючи в цьому творі ідею світової музики (опери), Тан Дун поєднує східні і західні оперні традиції. Ідею створення світової музики він продовжив в симфонії "2000 сьогодні: Світова симфонія до Міленіуму", що прозвучала 1 січня 2000 року в ефірі 55-ти телекомпаній [5].

Цікавим твором композитора, навіяним специфікою китайської культури є сюїта "Смерть і вогонь. Діалог з Паулем Клее" своєрідна форма діалогу між композитором і художником. Перша, п'ята і десята частини сюїти - структурні опори твору. Перша частина - "Тварини в повний місяць" (Animals at full moon) - ноктюрн, зміст якого з'являється з лінійної графікою Клее; музика

останньої частини - "J.S.Bach" - відсилає нас до розуміння художником бахівської лінійної композиції і контрапункту. «Лінія, яка в розумінні Клеє асоціювалася одночасно з мелодією і динамікою, є найголовнішим елементом у творчості художника. Таке трактування близьке естетиці китайської музики, яка, по суті, лінійна, гармонійно стримана і якій властива глибина змісту, а не поверхневі ефекти» [4].

Серед останніх творів Тан Дуна особливий інтерес викликають "Водні пристрасті за Матфеєм" (Water Passion After St. Matthew), створені в 2000 році за замовленням Міжнародної академії Й.С.Баха в Штутгарті. Автор звертається до жанру, що має тривалу традицію в європейській культурі, спирається на канонічний текст Євангелія від Матфея. Музична мова цього твору відрізняється, на перший погляд, еkleктичністю. У ньому поєднуються дуже далекі і один від одного, і від західної традиції "Пристрастей" техніки вокального письма: монгольський обертоновий спів, витончений стиль Пекінської опери, чотириголосний хорал і декламаційний речитатив в стилі Й.С.Баха. Стилiзація різних пластів світової культури є характерною ознакою цього твору. Критика відзначала виняткову увагу, яку приділяє композитор вписаним в музичну тканину "Пристрастей" звукам води, в чому можна побачити вплив японського композитора Такеміцу Тору (в роки навчання в Пекінській консерваторії Тан Дун вивчав його творчість). «Я знаходжу у вищій мірі цікавим, - сказав композитор, - що багато культур сприймають воду як важливу метафору; вона символ хрещення, вона пов'язана з народженням, творінням і відродженням. Природний круговорот води є символом Воскресіння, яке, в свою чергу, є метафора надії, народження нового світу для кращого життя. Саме ця думка спонукала мене до подібної структури твору, початок і кінець якого імітували б звуки води» [7, с.243].

Звуки води використовуються і в іншому творі композитора — ритуальній опері "Дух води" (Water Spirit). Увага до звуків води пояснюється не тільки традицією цього авангардного прийому, а й відображенням традиційної моделі світу.

Композитор є лауреатом премій "Греммі" та "Оскар" (за музику до кінофільму "Тигр, що крадеться, дракон, що зачаївся", 2000 рік, режисер Енг Лі), автором симфонії для віолончелі соло, симфонічного оркестра, дитячого хора і дзвонів "З гробниці маркіза І" (1997), інтернет-симфонії «Егоїса» для інтернет-оркестру (2008) [5].

Розповідаючи про особливості становлення японської композиторської школи протягом ХХ століття, необхідно підкреслити, що вона зазнала сильного впливу європейської, особливо протягом 1879-1930. Лише після закінчення Другої світової війни серед японських композиторів помітний справжній інтерес до вітчизняних музичних традицій. Розвиток жанрів інструментальної музики тут, як і в Китаї, пов'язаний з другою половиною століття. Серед жанрів японської

інструментальної музики, навіяних специфікою культури, необхідно відзначити пейзажний живопис: "Три роздуми для камерного оркестру" Кіохіко Кажими, "Блискання" для групи флейт Сінічіро Ікебе, "Гобелен" для оркестру ударних інструментів Ісіхара Тадаоки, "Птахи" для оркестру флейт Есімацу Такасі, "Листопадові кроки" для біві, сякухаті і оркестру, "Ескіз дерева під дощем" для фортепіано, "Майбутній дощ" для камерного оркестру, "Мерехтливий дзеркальний світанок" для двох скрипок Такеміцу Тору.

Саме в японській музиці другої половини ХХ століття формується аскрава явище азійського музичного авангарду. Воно пов'язане з діяльністю Товариств нової музики, проведенням фестивалів, відкриттям Студії електронної музики (1955, Японія) і створенням Товариства музики ХХ століття (1957, Японія).

Нові композиторські техніки (алеаторика, електронні звучання) найактивніше використовували Мінао Шибата (1916-1996) і Такеміцу Тору (1930-1996). Своєю театральною п'єсою "Ойваке-буші-Ко" (1973) Шибата поклав початок сценічним дійствам, в яких з'єднувалися традиції театру М.Кагеля і Д.Лігеті і музики японського театру [5].

Висвітлюючи питання використання авангардних технік в музиці композиторів Далекого Сходу необхідно акцентувати увагу на їх бажанні зберегти національну специфіку творів. У зв'язку з цим особливою ролі набуває імітація тембрів національних інструментів або їх використання: концерт "Затемнення" для біві і сякухаті Такеміцу Тору та його ж концерт для оркестру "Листопадові кроки". У цих творах композитор використовує характерні прийоми звуковидобування біві (удари по деці, кластери), особливі вібрато і «гучне дихання» сякухаті, а в "Листопадних кроках" вони перенесені і в партію оркестру. Починаючи з 60-х років композитор активно залучав тембри національних інструментів в музику до кінофільмів (в тому числі до фільму Акіра Куросави "Ран", який отримав премію «Оскар» і дві премії Британської кіноакадемії), і телевізійних програм. У Камерному концерті (1955) і "Безперервному відпочинку" для 13-ти духових інструментів (1952) Такеміцу Тору відмовляється від тактової риси, а в інших творах 50-60-х років використовує можливості електронної музики і природні звуки ("Музика води", 1960). На початку 80-х років композитор повертається до ідеї музики води в таких творах, як "Шлях самотнього" для струнного квартету, "Річка, що біжить" для фортепіано з оркестром, "Дальні заклики" для скрипки з оркестром. У останньому творі використана серія з шести звуків: es - e - a - cis - z - as, де перші три звуки утворюють слово море (англ. Sea). Ідеї цих творів він розвиває в композиції "Цитата мрії" для двох фортепіано з оркестром (1991). Вона має підзаголовок - рядок з поеми Емілі Дікінсон: «Скажи, море, візьми мене!» [3].

Експерименти в галузі музичної форми, зокрема захоплення числовою символікою, характерні для творів Такеміцу Тору 70-х років; така, наприклад, п'єса "Quad rain" для кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та оркестру. Закономірності структури твору, число концертуючих музикантів відповідають заявленому в назві п'єси числу - чотири. В іншому творі цього часу - "Зграя сідає в п'ятикутний сад" - автор використав числову символіку традиційного японського саду [9, с.22-24]. Починаючи з цього твору він часто використовує ангеми-tonні звукоряди як серії. Такеміцу Тору вже за життя стали називати класиком ХХ століття.

Одним з найвідоміших представників південнокорейського авангарду є Юн Ісан (1917-1995). Він брав приватні уроки у японського композитора Ікенуті Томохіро, пізніше вивчав музику в Парижі і Західному Берліні у Бориса Блахера та на дармштадтських літніх музичних курсах (з 1958). У 1970-1985 викладав у Вищій музичній школі в Західному Берліні. Поєднавав елементи корейської музичної традиції і сучасної композиційної техніки. Автор чотирьох опер («Сон Лю Туна», 1965, «Сім Чхон», 1972), симфонічних творів («Вимірювання», 1971, і ін.), камерно-інструментальної та хорової музики.

Свої твори він будував на основі 12-тонової музичної системи нововіденської школи і на власних методах композиції: «основного звуку» (Haupttontechnik), «основної акустичної одиниці» (Hauptklang), «методі тембрової композиції» (Klangfarben komposition). Юн Ісан став одним з перших східних музикантів другої половини ХХ століття, що здобули популярність в Європі. Композитор залишається найбільшою фігурою азійського музичного авангарду, одним з яскравих його представників.

Його творчий метод, заснований на перетворенні специфічних особливостей корейської музики засобами технік ХХ століття, набув продовження в творчості його учнів з Південної та Північної Кореї і Японії, зокрема Чин Унсука і Тосію Хосокави. При цьому сам Ісан маловідомий на батьківщині [6].

Висновки і пропозиції. Отже, осмислення композиторами країн Далекого Сходу національної музичної культури на основі європейського пізнього романтизму і авангарду спричинило формування потужного музичного феномену другої половини ХХ століття та уможливило кристалізацію специфічного азійського образу художнього і музичного мислення.

Музика азійських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття — Сан Туна (р. 1947), Хо Шітьєна (р. 1953), Ван Силіна (р.

1937), Ку Вента (1956), Лю Чаньюаня (р. 1960) (Китай); І.Шуйї, Я.Козаку, Х.Фумію, Х.Тошію (Японія) — активно виконується на Заході, ставши частиною сучасної світової музичної культури.

Виховуючи майбутніх фахівців освітньої галузі "мистецтво", неможливо обійти увагою як композиторські школи далекосхідного культурного регіону, так і азійську масову музику, музику до аніме та відеоігр. Вона складає вагомий частину сучасного музичного простору, а її популярність робить необхідним її вивчення, методичне опрацювання та введення до програм фахової мистецької підготовки.

Список літератури:

1. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва. Автореф. канд. дис./ Є Бай. Харків, 2014. [Bai E. Chinese piano music in the context of integration processes of world music art. Author's ref. Cand. dis./ There is a Bai. Kharkiv, 2014. (In Ukr.).]
2. Виноградов В. С. Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., 1987. [Vinogradov V.S. Traditions of musical cultures of the peoples of the Middle East and modernity. М., 1987. (In Russ).]
3. История зарубежной музыки. ХХ век: Учебное пособие. / Сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. М.: Музыка, 2005. [History of foreign music. XX century: Textbook. / Сост. and common. ed. NA Gavrilova. М.: Muzyka, 2005. (In Russ).].
4. Тан Дун. URL: <https://art-kvartal.by/tan-dun/> (дата звернення: 14.05.2020).
5. Тан Дун. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Тан_Дун (дата звернення: 14.05.2020).
6. Хан Бо Ён. Творчество Юн Исана (композиторская, музыкально-просветительская, педагогическая, общественная деятельность). Автореф. канд. дис./ Хан Б. Ё. СПб, 2004. [Han Bo Yoon. Creativity of Yun Isan (composition, music and education, teaching, social activities). Author's ref. Cand. dis./Khan B. Y. SPb, 2004. (In Russ).].
7. Холопова В. Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. М., 2003. С.243-251. [Kholopova V.N. Chinese avant-garde: from San Tung to Tan Dun // M.E. Tarakanov: Man and the Phonosphere. М., 2003. p.243-251. (In Russ).]
8. Malm W. Traditional Japanese music and musical instruments : [англ.]. — Kodansha USA, 2000. (Yamaguchi Kan Series) .
9. The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 25. New York : Grove, 2001.