

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

**Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису**

ЧЕНЬ ЮНЬЦЯ

УДК 371.134 : 78

ДИСЕРТАЦІЯ

**СИМФОНІЗМ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ :
НАЦІОНАЛЬНИЙ ТА ГЛОБАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ**

17.00.03 – Музичне мистецтво

**Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

ЧЕНЬ ЮНЬЦЯ

Науковий керівник:

КОВАЛІНАС Микола Анатолійович
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2025

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	4
SUMMARY.....	10
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	16
ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1 КИТАЙСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	25
1. 1 Китайська традиційна музика як об'єкт дослідження європейських музикознавців.....	25
1. 2 Історичні етапи розвитку китайської музики	43
1. 3 Китайський симфонічний оркестр європейського складу та оркестр китайських народних інструментів у концертному житті сучасного Китаю	57
Висновки до першого розділу	80
РОЗДІЛ 2 ПРОЯВИ СИМФОНІЗМУ ЯК КОМПЛЕКСНОГО ЯВИЩА КИТАЙСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ НА ПРИКЛАДІ КИТАЙСЬКОЇ ПРОГРАМНОЇ УВЕРТЮРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.....	84
2. 1 Традиційні китайські типи нотації: загальні особливості	84
2. 2 Теорія симфонізму в європейському музикологічному просторі та її вплив на становлення сучасної китайської симфонічної музики	96
2. 3 Жанрові особливості китайської програмної увертюри: синтез європейської та китайської моделі	105
Висновки до другого розділу.....	109
РОЗДІЛ 3 ПЕРЕТВОРЕННЯ УЗАГАЛЬНЕНОЇ КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОЇ МОДЕЛІ У КИТАЙСЬКІЙ СИМФОНІЧНІЙ УВЕРТЮРІ ДЛЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТА МІШАНОГО СКЛАДІВ ОРКЕСТРІВ.....	112
3. 1 Симфонічна увертюра «Танець народу Яо» Лю Тешаня і Мао Юаня: перевтілення засад симфонізму.....	113
3. 2 Увертюра «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі.....	123

3. 3 Симфонічна увертюра «Блага звістка з Пекіну до села» Чжен Лу і Ма Хонг'є	132
3. 4 Увертюра «Свято» Ши Ваньчуня.....	136
3. 5 Увертюра «Рух вітру» Го Веньцзіня як зразок інноваційного підходу до китайської програмної увертюри	141
3. 6 Особливості програмного симфонізму 1990-х років у сучасній китайській композиторській традиції на прикладі «П'яти стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя.....	153
Висновки до третього розділу	167
ВИСНОВКИ.....	172
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	179
ДОДАТКИ.....	196
Додаток А. Приклади музичних нотаційних систем китайської музики	196
Додаток Б. Нотні приклади.....	205
Додаток В. Список публікацій за темою дисертації.....	215
Додаток Г. Відомості про апробацію результатів дослідження.....	217

АНОТАЦІЯ

Чень Юньцзя. Симфонізм у творчості китайських композиторів другої половини ХХ століття: національний та глобальний контекст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Міністерство культури України. Київ, 2025.

Симфонічна музика китайських композиторів ХХ століття – самобутнє явище, котре складалося в органічній взаємодії свого національно-культурного досвіду і традицій сучасного музичного професіоналізму. Сильова специфіка оркестрового репертуару створювалася в творчості видатних представників китайського музичного мистецтва 1950–1960-х років, формувалася під безпосереднім впливом тих жанрово-стильових орієнтирів китайських композиторів і виконавців (колективів) вказаного періоду, які вважалися сталими атрибутами авангардної музики першої половини ХХ століття. Серед таких виділяємо стильові напрями неокласицизму, неофольклоризму, неоромантизму, неоімпресіонізму і неоекспресіонізму, які визначили програмний принцип музичної композиції, звернення до класичних жанрів європейської музики, а також до індивідуально-композиторської стилістики на гармонічному, фактурному і фонічному рівнях. Окрему категорію симфонічних творів становлять авторські композиції 1990-х років, які можна віднести до характерної жанрово-стильової тенденції останньої третини ХХ століття – постмодерністичних виявів, що охоплюють композиторські переосмислення національних елементів, звернення до стильових ознак різних епох, європейських сучасних композиторських технік письма, підвищеної складності й віртуозних можливостей виконавського мистецтва, засобів кінематографу і цитування й алюзій всесвітньо відомих музичних тем/творів та ін.

Основним фактором розвитку жанрового середовища симфонічної музики Китаю ХХ століття стали ладові зміни та розширення набору традиційних для європейської виконавської традиції прийомів звуковидобування за рахунок додавання до виконавської практики засобів виконання на китайських народних інструментах. Зокрема, духового інструменту фагота і литавр *пайгу* в увертюрі «Танець народу Яо», ударного інструменту *дерев'яна риба (тіуї)* та литавр *пайгу* в увертюрі «Блага звістка з Пекіну до села» Чжен Лу–Ма Хонг'є, партії китайської народної труби *суона* в симфонічній увертюрі «Свято» Ши Ваньчуня; партій *народної флейти* та *ерху* в «П'яти стихіях» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя; *китайські великий і малий бо (中国大小钹)* в симфонічній увертюрі «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі; ударного інструменту *дагу* в «Русі вітру» (“Riding on the Wind”) для симфонічного і великого військового оркестрів Го Веньцзіна тощо.

Національний стиль і колорит симфонічних творів китайських композиторів також визначався використанням ладогармонічної специфіки китайської народної музики, регіональними джерелами музичного тематизму і особливого світосприйняття, сформованого філософією Сходу та навіть висвітлення особливо гострих соціально-політичних питань сучасного Китаю.

Симфонічна музика Китаю періоду 1950–1970-х років¹ на прикладі розглянутих чотирьох найяскравіших зразків репрезентує декілька різновидів типів симфонізму європейської традиції:

– програмного симфонізму у складній одночастинній формі, вирішеній у формі сонатного *allegro* з типовою поліфонізованою розробкою тем вступу і ГП та введенням контрастного танцювального епізоду, скороченою репрізою й урочистою кодою на основі тем вступу і ГП (симфонічна увертюра «Свято» Ши Ваньчунь);

¹Обраний період розвитку китайської симфонічної музики припадає на три етапи: період розквіту (1949–1966), період спаду (1966–1976), період відродження (з 1976 донині).

– програмного симфонізму у складній одночастинній формі, що поєднує в собі мікст складної тричастинної репрізної та варіаційної форм, пісенної куплетності та навіть рондальності задля відображення жанрових сцен народного гуляння (увертюра «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі);

– програмного симфонізму в складній одночастинній формі, що за тематизмом являє собою складну тричастинну форму, котра організовує композиційно-драматургічний план на вищому рівні та рисами варіаційності і принципами концертності («Танець народу Яо» Лю Тешаня–Мао Юаня);

– програмного симфонізму в складній одночастинній формі поемного типу, що складається з декількох розділів, матеріал яких будується на чотирьох основних темах, інтонаційно споріднених із фольклором південно-західної китайської провінції Юннань («Блага звістка з Пекіну до села» Чжен Лу–Ма Хонг'є).

Виконавські інтерпретації обраних симфонічних творів оркестром китайських народних інструментів в нотації *цзянь-пу* і класичним складом симфонічного оркестру в партитурі західноєвропейської традиції практично ідентичні за трактуванням партитур. Поодинокі розбіжності стосувалися більш детальних ремарок композитора, а також загальної тривалості композицій у меншу або більшу сторону. Спорідненим фактором стала європейська традиція запису оркестрової партитури: італійська термінологія: темпові позначки, розмір і метр, наявність тактових рисок, арсеналу виконавських прийомів, штрихів і знаків скороченого нотного письма, а також усталеного розподілу оркестру на основні групи: дерев'яно-духові, мідно-духові, струнні та ударні інструменти.

Відмітимо деякі градації диригентських версій обох складів оркестрів – особистісне тлумачення жанру, музичних образів окремих творів керівників колективів. Зокрема, у творі «Танець народу Яо» Пен Сювень апелює до відкритого характерного народного звучання, забарвленого і в ліричні, і у войовничі фарби, що одразу спрямовує слухачів до багатовікового пласту народного східного епосу, а Пен Цзяпен – до ліро-епічного типу симфонізму

російської композиторської школи. Інтерпретація європейського симфонічного оркестру увертюри «Весняний фестиваль» здійснена фінським диригентом Осмо Вянкя в стилі класичного оркестрового концертного твору, з притаманним йому блискучою віртуозною технікою виконання усіх партій, з концертним типом протискладень-діалогів груп окремих інструментів, сольних звучань окремих партій і синтезом й взаємодією лірики та жанровості у типі симфонізму без явного конфліктного начала в тематизмі. Версія однойменного твору Пена Сювеня розкрила природу фольклорно-пісенного походження тематизму, його лірико-жанрову та лірико-епічну картинність розгортання, в основі якого лежить принцип співставлення та розвитку контрастних, але не конфліктних ліричних, пасторальних, епіко-героїчних образів.

Інтерпретації європейського симфонічного оркестру та оркестру китайських народних інструментів симфонічної п'єси «Блага звістка з Пекіну до села» диригента Чень Сяна схожі святковим, урочистим, сонячним настроєм, концертним і віртуозним звучанням, контрастом *tutti*'йного звучання із сольними епізодами. Але якщо у версії для європейського оркестру диригент трактує склад оркестру як цілісний, монолітний, то у версії для оркестру китайських народних інструментів – наділяє провідною функцією групу духових і ударних інструментів.

Симфонічна музика Китаю 1990-х років представлена найяскравішими зразками сучасного китайського програмного симфонізму – оркестровими опусами: «Рух вітру» (“Riding on the Wind”) для симфонічного та великого військового оркестрів Го Веньцзіна (1997) та «П'ять стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру (1999) Цигана Ченя.

У першому зразку виявили риси програмного симфонізму у жанрі увертюри для симфонічного оркестру класичного потрійного складу без англійського ріжка і контрафагота та за участю китайського народного ударного інструменту дагу та великого змішаного духового (військового) оркестру без литавр: кінематографічність, принципів концертування оркестру, віртуозності, стильові апеляції до рис симфонізму П. Чайковського, відчутна

спорідненість із «Музикою на воді» Г. Ф. Генделя, у середньому розділі – алюзії до епічних образів Баяна з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки та гусяря Садка з однойменної опери М. А. Римського-Корсакова, введення до партитури партій електронних інструментів у окремих епізодах тощо. Формоутворюючими елементами композиції стають лейтрим «руху вітру», принцип образної, фактурної, тембральної варіативності розділів і репризність, а також розширений склад духової та ударної груп оркестру.

Також композиційним об'єднувальним чинником, окрім лейтриму руху вітру і тематичної репризності у розділах сонатного *allegro*, вміщеного у тричастинну форму з елементами розробки та епічною кодою, стає лейтінтонація (терцієві поспівки), що пронизує усі образні сфери контрастних розділів. Кода інтонаційно переосмислює героїчно-маршовий і споглядальний пентатонічний варіанти, об'єднуючи у новому *tutti*'йному звучанні. Останній факт, алюзійно відсилає до фіналу Дев'ятої симфонії Л. Бетховена і тексту Ф. Шиллера «Ода радості». Монотематизм, лейтримізація, насиченість прийомами, розширений склад оркестру та розділення на під-партії у групах інструментів в урочистій гімнічній репризі й коді відсилає слухача до вершини західноєвропейського зразка віртуозного симфонізму – «Болеро» М. Равеля.

У другому зразку простежили характер прояву програмного симфонізму з точки зору інноваційного підходу сучасного китайського композитора Цигана Ченя: форми п'ятичастинної сюїти – ідеального всесвіту злиття східної філософської емоції та західної музичної виразності (концепції О. Мессіана) – з ознаками поемності, концертності та універсальної хроматичної тональної системи. Циган Чень розмиває поняття «тональність» і «теорія функцій» у звичній класико-романтичній системі: у творі головну роль відіграють сполучення між консонантними і диссонантними, діатонічними і хроматичними мелодичними сполуками, що модифікуються у процесі розвитку в діатонічно-хроматичні кластери та їх ускладнені хроматичні варіанти, котрі наприкінці кожної частини все ж таки отримують розв'язання у тимчасовий основний тон або співзвуччя.

Композитор залучає переосмислені національні елементи до стильових ознак різних епох як постмодерністичних виявів, європейські сучасні композиторські техніки письма, підвищену складність і віртуозні можливості виконавського мистецтва та принципів новітньої музичної нотації задля створення відособленої ультрасучасної авторської композиції межі ХХ–ХХІ століть.

Отже, проведений автором дослідження детальний аналіз шести найвідоміших високопрофесійних одночастинних програмних симфонічних творів вважаємо промовистими свідченнями міжкультурного діалогу сучасної академічної музики Китаю та Європи, творчого зростання й оновлення національних культур, появи нових перспективних форм мистецтва і тем для наукових досліджень.

Симфонізм мислення китайських композиторів у жанрі симфонічної програмної увертюри – це риса, що об'єднує творчі пошуки багатьох сучасних китайських композиторів, обумовлюючи багатовекторність стильової направленості, тематичної складової, стилістичних аспектів, новаторський підхід до класичних китайських традицій та естетико-філософської думки і вчень мислителів Стародавнього Китаю, багатовікових традицій виконавства на народних китайських інструментах.

У цьому контексті наукова робота, як зразок інноваційного підходу до китайської програмної увертюри, виявляє значний потенціал для подальшого вивчення культурного надбання Китаю другої половини ХХ – першого двадцятиліття ХХІ століть крізь призму індивідуалізації творчої особистості в Китаї під впливом європейського та світового мистецтва.

Ключові слова: музична культура Китаю; китайський фольклор; традиційні китайські типи нотації; оркестрова музика; взаємозв'язки «китайського» і «європейського»; жанр; симфонізм; програмний симфонізм; «святкова увертюра».

SUMMARY

Cheng Yunjia. Symphonism in the works of Chinese composers of the second half of the 20th century: national and global context. – The Qualifying scientific work on the Rights of a Manuscript.

Thesis for obtaining of a scientific degree of a Candidate (PhD) of Arts on speciality 17.00.03 – “Musical Arts” – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture of Ukraine, 2025.

Symphonic music of Chinese composers of the twentieth century is an original phenomenon, which consisted in the organic interaction of their national and cultural experience and traditions of modern musical professionalism, stylistic specificity of the orchestral repertoire, created in the works of prominent Chinese musicians of the mid-twentieth century. genre and style landmarks of Chinese composers and performers (groups) of the mid-twentieth century, which were considered permanent attributes of modern music of the first half of the twentieth century. Among these are the stylistic trends of neoclassicism, neo-folklore, neo-romanticism, neo-impressionism and neo-expressionism, which largely determined the program principle of musical composition, appeal to classical genres of European music, as well as to individual-composer stylistics on the harmonic, textural and phonic levels. A separate category of symphonic works are ultra-modern author's compositions of the 1990s, which can be attributed to the characteristic genre-style trend of the last third of the twentieth century – postmodernist manifestations, including composer rethinking of national elements, appeal to stylistic features of different eras, European contemporary composers aleatoric, dodecaphony, serial and sonorous techniques, polystyles, etc.), increased complexity and virtuoso capabilities of performing arts, means of cinema and citation and allusions to world-famous musical themes/works, etc.

The main factor in the development of the genre environment of symphonic music of China in the twentieth century was the systemic changes and expansion of the set of traditional for the European performing tradition techniques of sound

production by adding to the performance practice of Chinese folk instruments. In particular, the wind instrument *basson* and timpani *paigu* in the overture “Dance of the Yao People” Liu Tieshan–Mao Yuan, the percussion *mùyú* and timpani *paigu* in the overture “Good News From Beijing To The Borderland Village” Zheng Lu–Ma Hongye; the part of the Chinese folk trumpet *suona* in the symphonic overture “Festival” by Shi Wanchun; *folk flute* and *erhu* parts in “Five Elements” (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) for the Qigang Chen Symphony Orchestra; *Chinese little and big cymbals bo* in the symphonic overture “Spring Festival” by Li Huanzhi; the percussion instrument *dagu* in “Riding on the Wind” for Guo Wenjing's symphony and large military orchestras, and so on.

The national style and color of symphonic works by Chinese composers was also determined by the use of ladoharmonic specifics of Chinese folk music, regional sources of musical themes and the special worldview formed by the philosophy of the East, and even coverage of particularly acute socio-political issues of modern China.

Chinese symphonic music of the 1950s and 1970s² on the example of the considered four brightest samples represents several kinds of types of symphony of the European tradition:

- program symphony in a complex one-part form, solved in the form of a sonata allegro with a typical polyphonic development of introductory themes and First theme and the introduction of a contrasting dance episode, abbreviated reprise and a solemn code based on introductory themes and First theme (symphonic overture “Festival” by Shi Wanchun);

- program symphony in a complex one-part form, which combines a mix of complex three-part reprise and variation forms, song couplet and even rondalism to reflect the genre scenes of folk festivals (overture “Spring Festival” by Li Huanzhi);

- program symphony in a complex one-part form, which is thematically a complex three-part form, which organizes the compositional and dramatic plan at the

² The chosen period of development of Chinese symphonic music falls into three stages: the period of prosperity (1949–1966), the period of decline (1966–1976), and the period of revival (from 1976 to the present).

highest level and features of variation and the principles of concert (“Dance of the Yao People” by Liu Tieshan–Mao Yuan);

– program symphony in a complex one-part form of poem type, consisting of several sections, the material of which is based on four main themes intonationally related to the folklore of the southwestern Chinese province of Yunnan “Good News From Beijing To The Borderland Village” Zheng Lu–Ma Hongye).

Performing interpretations of selected symphonic works by the orchestra of Chinese Folk instruments in the notation of *jianpu* and the classical composition of the symphony orchestra in the score of the Western European tradition are almost identical in interpretation of the scores. Isolated differences concerned more detailed remarks by the composer, as well as the total duration of compositions in a smaller or larger direction. A related factor was the European tradition of recording orchestral scores: Italian terminology: tempo marks, size and meter, the presence of bars, the arsenal of performing techniques, strokes and signs of abbreviated music, as well as the established division of the orchestra main groups: woodwind, brass, string and percussion instruments.

We note some gradations of conductor's versions of both orchestras – personal interpretation of the genre, musical images of individual works of band leaders. In particular, in the work “Dance of the Yao People” Peng Xiuwen appeals to the open characteristic folk sound, painted in both lyrical and militant colors, which immediately directs listeners to the centuries-old layer of folk oriental epic, and Peng Jiapeng – to the lyric-epic type of Russian symphony. composition school. Interpretation of the European symphony orchestra of the overture “Spring Festival” performed by Finnish conductor Osmo Vänskä in the style of a classical orchestral concert work, with its inherent brilliant virtuoso technique of all parts, with a concert type of contrasts-dialogues of groups of individual instruments, and the synthesis and interaction of lyrics and genre in the type of symphony without a clear conflict of principle in the subject. The version of Pen Xiuwen's work of the same name revealed the nature of the folk-song origin of the theme, its lyrical-genre and lyrical-

epic depiction, which is based on the principle of comparison and development of contrasting but not conflicting lyrical, pastoral, epic-heroic images.

Interpretations of the European Symphony Orchestra and the Orchestra of Chinese Folk Instruments of the symphonic play “Good News From Beijing To The Borderland Village” by conductor Chen Xieyang are similar to the festive, solemn, sunny mood, concert and virtuoso sound, the contrast of tutti sound with solo episodes. But if in the version for the European orchestra the conductor interprets the composition of the orchestra as a whole, monolithic, then in the version for the orchestra of Chinese folk instruments – gives a leading function to a group of wind and percussion instruments.

Chinese symphonic music of the 1990s is represented by the brightest examples of modern Chinese program symphony – orchestral opuses: “Riding on the Wind” for the symphony and large military orchestras of Guo Wenjing (1997) and “Five Elements” (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) for Qigang Chen Symphony Orchestra (1999).

The first sample revealed the features of program symphony in the genre of overture for the symphony orchestra of classical triple composition without English horn and double bassoon and with the participation of Chinese folk percussion instrument *dagu* and large mixed brass (military) orchestra without timpani: cinematic symphonic allusions, the principles of concerting the orchestra, virtuosity, stylistic appeals to the features of Tchaikovsky's symphony, a tangible affinity with G. F. Händel's “Music on the Water”, in the middle section – allusions to Bayan's epic images from the opera “Ruslan and Lyudmila” by M. Glinka and the gusler Sadko from the opera of the same name by M. A. Rimsky-Korsakov, the introduction of electronic instruments in the score in individual episodes, and so on. The leitrythm of Riding on the Wind, the principle of figurative, textural, timbre variability of sections and reprise, as well as the expanded composition of the wood-, brass-wind and percussion group of the orchestra become the form-forming elements of the work. Also a compositional unifying factor, in addition to the leitrythm of Riding on the Wind and thematic reprise in the sections of the sonata *allegro*, placed

in a three-part form with elements of development and epic code, becomes a lie intonation (third chants), which permeates all the figurative spheres of contrasting sections. Koda intonationally rethinks the heroic-marching and contemplative pentatonic variants, uniting them in a new tutti sound. The latter fact alludes to the finale of Beethoven's Ninth Symphony and F. Schiller's "Ode to Joy" ("An die Freude"). Monothematism, leitrythmization, saturation of techniques, expanded orchestra composition and division into sub-parts in groups of instruments in a solemn hymn reprise and code send the listener to the top of the Western European model of virtuoso symphony "Bolero" by M. Ravel.

In the second – traced the nature of the program symphony in terms of innovative approach of modern Chinese composer Qigang Chen: the form of a five-part suite – the ideal universe of fusion of Eastern philosophical emotion and Western musical expression (O. Messiaen's concept) – with signs of poetry, concert and universal chromatic tonal system. Qigang Chen blurs the notion of "tonality" and "function theory" in the usual classical-romantic system: in the work the main role is played by combinations between consonant and dissonant, diatonic and chromatic melodic compounds, which are modified in the process of development into diatonic-chromatic clusters and their complicated chromatas. variants, which at the end of each part still receive a solution in a temporary main tone or consonance.

The composer draws rethought national elements to the stylistic features of different epochs as postmodern manifestations, European modern compositional techniques of writing, increased complexity and virtuoso capabilities of performing arts and the principles of modern musical notation to create a separate ultra-modern author's composition at the turn of the XX–XXI centuries.

Thus, the detailed analysis of the selected six most famous highly professional simultaneous symphonic works is considered to be eloquent evidence of intercultural dialogue of contemporary academic music of China and Europe, creative growth and renewal of national cultures, emergence of new promising art forms and topics for scientific comprehension.

Symphony thinking of Chinese composers in the genre of symphonic program overture is a feature that unites the creative pursuits of many contemporary Chinese composers, leading to multi-vector stylistic orientation, thematic component, stylistic aspects, innovative approach to classical Chinese traditions and aesthetic and philosophical thought. China, a centuries-old tradition of performing on Chinese folk instruments.

In this context, scientific work, as an example of an innovative approach to Chinese program overture, shows significant potential for further study of China's cultural heritage of the second half of the XX – first twenty XXI centuries through the prism of individualization of creative personality in China under the influence of European and world art.

Keywords: Chinese music culture; Chinese folklore; traditional Chinese types of notation; orchestral music; the relationship between “Chinese” and “European”; genre; symphonism; symphonic program style; “Festival overture”.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України

як фахові у галузі «Мистецтвознавство»:

1. Чень Юньцзя. Жанр «праздничной увертюры» в контексте современной китайской симфонической музыки // Київське музикознавство. Вип. 56: Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології. Київ, Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2017. С. 41–52.

2. Чень Юньцзя. Фактор симметрии и ее преодоления на разных уровнях целостности как особенность китайского симфонизма (на примере увертюры «Танец народа «Яо» в редакции Мао Юаня) // Київське музикознавство. Вип. 59 : Проблеми музичної освіти та сучасний соціальний контекст. Київ, 2019. С. 63–74.

Статті у виданнях, затверджених МОН України

як фахове в галузі «Мистецтвознавство»,

внесених до міжнародних наукометричних баз даних

3. Чень Юньцзя. Особливості програмного симфонізму 1990-х років у сучасній китайській композиторській традиції на прикладі «П'яти стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя // Культура і сучасність : альманах. № 2 (2019). Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 216–221.

4. Чень Юньцзя. Увертюра «Рух вітру» Го Веньцзіна як зразок інноваційного підходу до китайської програмної увертюри // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Вип. 36 (2019). Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 226–231.

Стаття в іноземному виданні

внесеному до міжнародних наукометричних баз даних:

5. Чень Юньцзя. Китайська нотація цзянь-пу (jianpu, 简谱) в симфонічній музиці 1950–1970-х років: історичний, музикознавчий та виконавський аспекти // KELM : Knowledge. Education. Law. Management. Lublin, 2020. № 8(36). Vol. 2. Pp. 51–58.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Музичне мистецтво в житті громадян Китайської Народної Республіки відіграє важливу роль, починаючи зі стародавньої епохи, та є одним із провідних напрямів розвитку країни. У той час, коли на теренах сучасної Європи формувався греко-латинський вимір сучасної академічної музичної традиції (який є актуальним і до сьогодні), у Китаї так само відбувався процес становлення власної музичної культури, яка стала складовою частиною китайського придворного церемоніалу. Паралельно з цим формувалися й такі складові музичної культури, як інструменти, різновиди нотації. Також з'являються перші оркестри, які відіграли та продовжують відігравати виключно важливу роль в музичному житті Китаю. Ці оркестри несли здебільшого ритуальні функції та склалися переважно з різноманітних ударних інструментів і наборів дзвонів.

На межі XIX–XX століть до культурного середовища Китаю проникають перші європейські оркестри. Сьогодні кількість та якість як оркестрів китайських народних інструментів, так і європейських симфонічних оркестрових складів свідчить, що вони є рівноцінними складовими музичної культури країни.

Високий рівень китайської оркестрової галузі став одним із чинників розвитку й композиторської школи. Хоча, у європейському розумінні цього виразу, її розвиток припадає на середину XX століття, – видатні композитори були й раніше. Тому в їхніх творчих експериментах з'являлися композиції, що згодом стануть основою для становлення історичної категорії «симфонізм».

Етимологічна складова слова «симфонізм» є похідною від слова «симфонія» (як відомо, з давньогрецької перекладається, як «співзвуччя»). В українській музикознавчій традиції, осмислення явища «симфонізму», не лише як сукупності одночасної гри оркестрових музикантів, а як повноцінного методу роботи з художнім матеріалом, що лежить в основі жанру «симфонія» та споріднених із ним жанрів «симфонічна поема», «симфонічна сюїта» тощо.

Саме такий рівень осмислення спостерігаємо, зокрема, у працях М. Гордійчука, О. Горюхіної, О. Зінкевич, О. Антонової, В. Гузеєвої, М. Ємельяненко, С. Щелканової та ін. І саме симфонізм став однією з важливих об'єднуючих ланок китайського та європейського музичного мистецтва.

У межах пропонованого дисертаційного дослідження, нами простежено характер прояву симфонізму, як важливого чинника мислення, на прикладі жанру «програмна симфонічна увертюра». Починаючи з 1950-х років було створено чимало прикладів цього жанру, що стало результатом натхнення композиторів китайським фольклором і традиційними святами. Про популярність програмних увертюр свідчить, зокрема, факт перекладень для численних виконавських складів, у тому числі – і для традиційного оркестру. До того ж, сам жанр пройшов шлях інтенсивного розвитку: від засвоєння європейських норм (хоча й з високим рівнем національної самобутності) і до повного переосмислення національних елементів.

Нині у вітчизняному музикознавстві спостерігаємо активний інтерес до жанрового спектру китайської академічної музики. Утім характер прояву симфонізму, як важливого чинника мислення, на прикладі жанру «програмна симфонічна увертюра» з точки зору інноваційного підходу сучасних китайських композиторів – зародження самостійної моделі на засадах європейських норм і авторського переосмислення національних елементів ще не отримала належного наукового осмислення, чим пояснюється актуальність теми дисертації.

Об'єктом дослідження є жанр програмної симфонічної увертюри (для європейського складу симфонічного оркестру та оркестру китайських народних інструментів) у творчості китайських композиторів.

Предмет дослідження – реалізація засад симфонізму, як методу мислення та роботи з музичним матеріалом на прикладі китайської програмної симфонічної увертюри.

Матеріалом дослідження є партитурні видання увертюр, як самостійних творів, так і складових симфонічних циклів (авторства Лю Тешаня і Мао Юаня, Лі Хуаньчжі, Чжен Лу і Ма Хонг'є, Ши Ваньчуня, Го Веньцзіна, Цигана Ченя).

Метою дисертаційного дослідження є виведення, крізь аналіз композиційно-драматургічної побудови творів, системних рис симфонізму, як методу художнього мислення та, зокрема, національних особливостей китайської симфонічної музики для європейського оркестру. Мета диктує наступні завдання:

- зробити огляд наукових праць, присвячених китайській академічній музиці, зокрема її аспектам: від симфонічних жанрів, до сучасного оркестрового виконавства та традиційних нотацій;
- охарактеризувати аспекти впливу європейських жанрів і форм на творчі пошуки китайських композиторів;
- встановити етапи розвитку китайської музичної культури та характер їхнього наукового осмислення;
- дослідити особливості китайських нотацій та оркестрів, як важливого виконавського середовища для увертюр;
- виявити системні риси та сформувані дефініцію жанру «програмна симфонічна увертюра», в контексті китайської академічної традиції;
- проаналізувати композиційно-драматургічну побудову програмних увертюр, як у складі циклічних симфонічних творів, так і як окремі п'єси;
- сформувані особливості симфонізму у творчості китайських композиторів другої половини ХХ століття.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що *вперше*:

- впроваджено до вітчизняного наукового обігу три твори жанру програмної симфонічної увертюри («Танець народу Яо» Лю Тешаня–Мао Юаня (1950–1951), «Блага звістка з Пекіну до села» Чжен Лу–Ма Хонг'є (1976), «П'яти стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя (1999) і три увертюри (Увертюра «Весняний фестиваль»

Лі Хуаньчжі (1955–1956), Увертюра «Свято» Ши Ваньчуня (1960–1976), Увертюра «Рух вітру» Го Веньціня (1997);

– досліджено не лише структурні особливості увертюр, а ще й їхнє місце у історії виконання європейськими та традиційними оркестрами китайських народних інструментів;

– вивчено різновиди китайської традиційної нотації;

– охарактеризовано риси нотації *цзянь-пу (jianpu)*, якою зроблено переклад низки увертюр;

– виявлено характер впливу європейського симфонізму на структурні особливості китайської програмної увертюри;

– встановлено риси китайського симфонізму через композиційно-драматургічний аналіз увертюр;

– зроблено співставлення з особливостями симфонізму в інших жанрах;

– проаналізовано шість програмних симфонічних увертюр як складових циклів, так і таких, що задумані як окремі твори;

– встановлено закономірності еволюції жанру китайської програмної симфонічної увертюри.

Набуло *подальшого розвитку*:

– вивчення жанрово-стильових процесів у китайській симфонічній музиці другої половини ХХ століття і перших двох десятиліть ХХІ століття.

Методологія дослідження. У дослідженні насамперед використано феноменологічний метод, оскільки саме з позицій феномену відбувається оцінка жанру програмної увертюри. Окрім цього, використовуються методи цілісного аналізу (при описі форми-структури і фактури творів), метод історизму (при формуванні історичного контексту розвитку увертюр), системний метод, як основний для встановлення жанрових ознак увертюри. Нарешті – порівняльний (компаративний) метод, із метою порівняння стильових особливостей різних увертюр.

Науково-інформаційна база джерел. Її сформовано на основі праць різних жанрів (статті, монографії, дисертації) авторства україно-, російсько-,

англо-, німецько- і французькомовних та китайських дослідників. Джерела, які складають науково-інформаційну базу, можна розподілити на наступні напрямки:

– *перша група* джерел – праці з культурології, релігієзнавства, філософії Китаю, зокрема авторства: В. Бортницького [8], П. Герчанівської [18], Ф. Герштан [19], [36], В. Кіктенка [38], О. Кім [39], [40], Лю Дехайя [53], [62], А. Сошнікова [66], Фан Динь Тана [78], [80], [83], Хань Луцзяо [84], Чанлун Суня [89], Чжуан Цзи [97] та ін.;

– *друга група* джерел – праці з історії та теорії мистецтва, історії жанрів, музично-теоретичної системи, нотацій і термінології музичного мистецтва Китаю, зокрема авторства: Ю. Азарової [1], М. Антошко [3], Бянь Мена [9], Ван Дон Мейя [10], Ван Іна [11], Ваньїнь Цзя [12], Г. Вірановського [13], Вей Дзюня [15, 16], День Кай Юаня [28], [36], М. Калашник [33], Ло Шиї [51], Ма Вейя [55], Су Юйчена [67, 68, 69, 70, 71, 72], Сюй Бо [74], Та Кунг Донга [75], У На [77], Фань Юйя [79], Хуан Яхуейя [85], Цзя Шиі [87], Чень Жуньсюаня [90] та інших;

– *третья група* джерел – праці з теорії симфонізму, з європейського і китайського інструментознавства, засад диригування, з сучасного оркестрового, виконавського репертуару Китаю, авторства: О. Антонової [2], Бай Е [6], О. Белобрової [7], Го Х [20], М. Гордійчука [21], Н. Горюхіної [22], В. Гузеєвої [24], Дай Юйя [25], Пу Дуншена [128], М. Ємельяненко [29], О. Зінькевич [31], І. Іванченка [32], А. Калениченка [34], Кан Їнчжена [35], Лі Ісюаня [47], Лі Яньлун [49], Ло Чжихуейя [50], [61], Лю Чана [127], Тань Сунь Бенга [114], Фань Юйя [79], Фу Цяна [82], Цзян Іцюня [86], Чень Чжен Тіна [91], Шанмін Сюйя [98], Чжоу Сяоманя [135], С. Шипа [101], С. Щелканової [102], Яня Цзянаня [104, 105], Янь Яна [106];

– *четверта група* джерел – праці з аналізу музичних творів і музичної форми, з теорії музичної драматургії, з музичного жанру та музичного стилю, з теорії та методики музичної інтерпретації, з проблеми програмності в музиці, зокрема: Т. Адорно [116], В. Вишинського [14], Н. Герасимової-Персидської

[17], Н. Горюхіна [23], В. Гузеєва [24], Л. Кияновської [37], С. Коробецької [41], І. Коханик [51, 52], В. Москаленка [69], А. Мухи [69], Пан Вея [73], Пен Чена [77], І. П'ятницької-Позднякової [64], Су Юйчена [72], І. Тукової [76];

– *п'ята група* джерел – праці, присвячені творчості Лі Хуаньчжі, Лю Тешаня /Мао Юаня, Чжен Лу/Ма Хонг'є, Цигана Ченя і Го Веньцзіна: Ден Цзякуня [26, 27], [88], [108], [109], [111], [112], [123], [124];

– *шоста група* джерел – праці з наукової методології, словники, довідники, енциклопедії, авторства І. Котляревського [42, 43], [46], Лю Бінцяна [52], С. Морозова, Л. Шкарапути [65], Ю. Юцевича [103].

Практична цінність результатів дослідження. Результати дисертаційного дослідження можуть бути використані як основа для навчальних курсів з історії сучасної музичної культури Китаю. Також вони можуть використовуватися в курсах з історії музики ХХ століття, в курсах з аналізу музичних творів, для викладання в закладах України та Китаю.

Зв'язок з науковими працями, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського згідно з науковими програмами кафедри та перспективного-тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2026–2030 рр.) № 26 «Музичне мислення: сучасні аспекти дослідження».

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження успішно пройшли апробацію в рамках наукових конференцій (п'яти міжнародних і одній всеукраїнській), протягом 2017–2020 років, зокрема: ХVІІІ Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» в Інституті музики імені Р. М. Глієра (Київ, січень 2017 року); ХVІІ Міжнародна науково-практична конференція «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного твору» у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського (Київ, квітень 2017 року); ХVІІІ Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття до 105-річчя Одеської національної музичної академії імені

А. В. Нежданової» (Одеса, грудень 2018 року); XIV Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського (Київ, березень, 2018 року); XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» в Інституті музики імені Р. М. Глієра (Київ, січень 2019 року); XVII Міжнародна науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного твору» в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової (Одеса, 1–2 квітня 2020 року).

Публікації. За матеріалами дисертаційного дослідження опубліковано 5 одноосібних статей: з них – дві у спеціалізованих фахових виданнях (затверджених МОН України, як фахове в галузі «Мистецтвознавство»); дві – у спеціалізованих фахових виданнях (затверджених МОН України як фахове в галузі «Мистецтвознавство»), внесених до міжнародних наукометричних баз даних; одна – у іноземному фаховому періодичному виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз даних.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи, висновків, списку використаних джерел (135 позицій, з них 29 – іноземними мовами), додатків – прикладів музичних нотаційних систем китайської музики та нотних прикладів проаналізованих творів. Загальний обсяг дисертації складає 217 сторінок. Обсяг основного тексту 178 сторінок.

РОЗДІЛ 1

КИТАЙСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Китайська традиційна музика як об'єкт дослідження європейських музикознавців

Однією з особливостей, що визначила характер музично-історичного процесу у ХХ столітті, став активний інтерес з боку європейських музикантів та музикознавців до далекосхідних культур, у тому числі й до китайської. У культурології та музикознавстві це явище отримало назву орієнталізму (або сходознавства). Цьому сприяв факт дослідження якісних перекладів низки творів на основні європейські мови. Так, відомим є факт неабиякого впливу «Упанішад» на світогляд А. Шопенгауера. Додамо ще факт перекладу таких творів, як: «Бхагавад-Гіта» (у перекладі з санскриту – «Божественна пісня») – пам'ятки давньої індійської священної літератури і віршів китайських та японських поетів. Орієнтальна тематика склала цілий пласт і в російській музичній культурі: до 1830-х років у творчості О. Аляб'єва, М. Вієльгорського і В. Одоєвського; у 1830–1850-х роках у творчості М. Глінки і О. Даргомижського; в музиці композиторів «Могутньої купки» (1860–1880-ті роки), творчого співтовариства, що склалося наприкінці 50-х – на початку 60-х років ХІХ століття), де представлена досить широким жанровим спектром: від романсів, обробок народних пісень, фортепіанної і оркестрової фантазій, симфонічної сюїти, сюїти-симфонії, до опери і балету М. Балакірева, Ц. Кюї, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, О. Бородіна, П. Чайковського, окремо – у А. Рубінштейна, О. Серова, О. Глазунова, С. Рахманінова, О. Спендіарова. У ХХ столітті цю тенденцію було продовжено у творчості Г. Малера, І. Стравінського, Дж. Пуччіні, Р. Глієра, Б. Лятошинського та багатьох інших композиторів.

У другій половині ХХ століття і, особливо, за останні десятиліття, аспекти музичної культури Китаю стають об'єктом дослідження багатьох науковців. На думку, Су Юйчена, цей тренд «є необхідною умовою взаєморозуміння між традиціями Сходу і Заходу, свідчить про подальший відхід від європоцентризму, готовності до міжкультурного діалогу. Розумінню, адекватному сприйняттю та визнання художньої цінності китайської музики може сприяти дослідження традиційної музичної писемності, її ролі в культурі і процесі музичної комунікації» [67, с. 10].

Загалом, дослідження китайської музичної культури охоплює велику кількість напрямків і питань, як широкого, так і більш вузького спеціалізованого. Зокрема, наукове осмислення та узагальнення отримала проблематика китайської традиційної нотації або академічне концертне життя сучасного Китаю: концертна діяльність оркестрових колективів, історії діяльності міжнародного радіо Китаю – роботи Ло Чжихуейя, Лю Дехайя, Янь Яна. Серед більш вузьких напрямків: структура та феномен *китайської (пекінської) опери* (робота Т. Будаєвої); особливості різних *жанрів китайської академічної музики* (зокрема, жанру симфонічної поеми, жанру концерту для соліста з оркестром, симфонічної музики для духового/військового оркестрів, камерно-вокальної, камерно-інструментальної і духової музики – роботи Бай Е, В. Батанова, Бянь Мена, Ван Ін, Вей Тінге, Го Х, Ден Дзякунь, День Кай Юаня, Д. Загідулліної, Н. Михайлова, Лі Юнь, Г. Овсянкіна, Пан Вея, Пен Хая, Сон Цзеня, Сюй Бо, Та Куанг Донга, Тан Інцзя, У Ни, Фан Лу, Фань Юйя, Фу Цяна, Хуан Чжунліна, Цзя Шиі, Цюй Ва, Чень Жуньсюаня, Я Сунь); *проблема програмності* (роботи – Пан Вея, Су Юйчена) і *музичної форми* в оркестрових партитурах (робота Ма Вея); *народно-пісенної культури і художньої пісні Китаю* (роботи Вей Дзюня, У Хунюаня); *китайського фольклору* (робота Б. Ріфтіна); *інструментознавство традиційних китайських інструментів* (роботи Дай Юйя, Су Юйчена, Цзян Іцюня, Янь Цзянаня, С. В. Новікової і А. М. Кубарич, Лі Яна); *педагогічні праці* (робота Дін І) тощо. Усе це свідчить не лише про системність підходу до китайської музичної культури, але й про

формування цілісного портрету цієї важливої та актуальної у сучасному світі традиції.

Розглянемо детальніше аспекти вивчення китайської традиційної нотації у працях науковців, котрі дослідили аспекти традиційної нотації Китаю, вказали на роль нотації не лише у збереженні традиційної культури, а й на величезний вплив на формування музичної писемності Китаю та інших країн далекосхідного ареалу. Сучасні мистецтвознавці проявляють підвищену увагу до проблеми прихованого за нотним текстом змісту музики, її сенсу.

У науковій статті Чень Чжен Тін [96] досліджує сучасну і традиційну нотацію в музично-культурній традиції гуцуня – від історичних витоків і до найсучасніших зразків, зокрема: музичні ієрографічні нотації цзянь-цзи-пу, гун-че-пу, цзянь-пу і, сучасний їхній зразок, дапу, котрі автор порівнює із особливостями та відмінностями європейської п'ятилінійної нотації.

Наукова стаття Хуан Яхуей [85] присвячена малодослідженому аспекту новітньої теорії музики – особливостям використання сучасних форм цифрової нотації в китайській музиці. Цифрова нотація (на прикладі «гун-че-пу») розглядається як основа загальної музичної освіти в Китаї і практично єдиний спосіб запису зразків традиційної музичної культури. В якості музичного матеріалу наводиться фрагмент рукопису цифрової партитури хенаньської опери «Ван Бао Цуань», написаної в 2000-х роках сучасним китайським композитором Хуан Лі Яном.

Стаття О. Кім [39] присвячена історії розвитку релігії в Китаї та його сучасному стану: даосизму, буддизму, християнства, представлене здебільшого католицизмом та протестантизмом, ісламу, конфуціанства, атеїзму. Дослідниця наголошує на перспективному напрямку вивчення особливостей впливу релігії на мову, а також на залученні методу порівняльної лінгвістики.

А. Сошніков [66] проаналізував традиційні філософські вчення Стародавнього Китаю та ідеологічну боротьбу між ними у періоди Чуньцю (VIII–V ст. н. е.) та Чжаньго (V–III ст. до н. е.). Як він зазначає, протягом більш ніж двох тисяч років історія Китаю була напрочуд багата різними потрясіннями,

проте країна послідовно відновлювала свою державну структуру. Головним світоглядним складником цієї структури, на його думку, була потужна конфуціанська філософія, що наповнювала життя китайців духовною культурою, залишаючись головним чинником соціальної стабільності. Але перш ніж ця духовна система остаточно оформилася і була прийнята правлячими колами Китаю як панівна ідеологія, десятки мислителів зіткнулися у запеклій ідеологічній боротьбі, і кожен запропонував власний рецепт найкращого соціального устрою. Серед них, зокрема, слід виділити ідеальний пантеїзм Лао-Цзи. Альтернативна версія правління так званих «законників» (найбільш відомий із них Шан Ян) гуртувалася на суворому адміністративному регулюванні (фацзя). Давньокитайська політична філософія також включала в себе доктрину Мо-цзи. Реформоване конфуціанське вчення задовольнило як нижні, так і вищі верстви китайського суспільства і мало великий вплив на китайців у ранньому середньовіччі, а згодом навіть пізніше, аж до середини ХХ ст. Саме цей результат ідеологічної боротьби у Стародавньому Китаї, за думкою А. Сошнікова, багато в чому визначив особливості подальшого розвитку країни.

У зв'язку з вивченням культури Сходу і її впливу на культуру Заходу неминуче виникає проблема діалогу «Схід–Захід», у вивченні якої сучасні українські культурологічні й мистецтвознавчі дослідження сформували багаті наукові традиції. В зв'язку з цим, для нас важливими є погляди Лю Бінцяна [52]. Ним розглянуто методи наукового дослідження проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи як зразок міждисциплінарного методологічного комплексу. У вивченні феномена діалогу полярних культурних світів автор доводить дієвість історичних методів методики історичного дослідження, категорій метафізики історії, культурологічної ідеї циклічності в аналізі історичної процесуальності, теорії синхронічності (синхроністичності) К.–Г. Юнга, інтонаційної теорії, герменевтичного та компаративного підходів, принципів семантико-типологічного музичного аналізу творів на рівнях національного й епохального

стилів. Науковцем викладені приклади синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи VI – початку XXI століть.

П. Герчанівською [18] розглянуто історико-культурологічний аспект дихотомії «Схід–Захід» у ракурсі концепту Я–Інший. Визначено чинники світоглядного паралелізму східних і західних цивілізацій як антиномних систем із різним світоглядом, традиціями, економічним та військово-політичним потенціалом. Простежено змістові трансформації дихотомії «Схід–Захід» в умовах входження однієї культури у сферу Іншої культури у часовій перспективі. Розкрито чинники діалогічного повороту у міжнародних відносинах в умовах всесвітніх інтегративних процесів на зламі XX–XXI ст. Показано, що у XXI ст. на зміну глобалізації приходить діалогізація як сучасна форма інтернаціоналізації суспільного життя, що ґрунтується на комунікативному принципі

Дослідження харківського науковця В. Герштана [19] розкриває проблему французького музичного екзотизму в загальному контексті західної музичній культурі. Ю. Азарова [1] вивчає проблему діалогу Сходу і Заходу в музиці постмодернізму західної, української та ін. традицій. Простежує формування нової естетичної парадигми, яка пропонує унікальну євразійську художню метамову. У музичному творі аналізує взаємодію Сходу–Заходу на трьох рівнях композиції: семантичному, стилістичному і архітектонічному.

До оглядових праць, що стосуються історичного періоду 1976–2010-х років Китаю, можна віднести роботу В. Кіктенка [38], котрий системно вивчає ідеологію Комуністичної Партії Китаю (КПК), представлені в генетичнопов'язаних партійних концепціях – марксизм-ленінізм, ідеї Мао Цзедуна, теорії Ден Сяопіна, концепції «трьох представництв» Цзян Цземіня, «науковій концепції розвитку» Ху Цзіньтао та ідеї Сі Цзіньпіна про «соціалізм із китайською специфікою в нову епоху». Особливу увагу приділено формуванню різних підходів до розуміння ідеології КПК, починаючи з роботи американського соціолога та історика Ф. Шурмана. Доведено помилковість досить поширеної серед західних вчених точки зору, що в сучасному Китаї

ідеологія є догмою і виконує тільки функцію стримування при здійсненні соціально-економічних реформ. Показано, що ідеологія, як і раніше, відіграє визначальну роль у КНР, і це досягається завдяки високому ступеню адаптованості теорій та мови партії. Визначено, що подальші дослідження розвитку офіційної ідеології мають бути спрямовані на створення загальної картини політичних трансформацій КПК.

Розглянемо детальніше висвітлені у працях науковців аспекти музичної культури Китаю. Дослідження музики Китаю – це не прерогатива сучасних музикознавців. Його витoki закладені набагато раніше, бо ще в стародавні часи без відриву від звучання живої музики вивчали різні питання історії та теорії. Зберіглася маса фактів і свідчень про широкий інтерес китайців до цієї сфери, наприклад, археологами 23 жовтня 2000 року було знайдено музей музичних інструментів, який відносять до епохи Хань (II тисячоліття до н.е.). Найцікавішим пам'ятником у цьому плані є і знаменита книга «Ши Цзін» («Книга пісень» або «Книга поезії», 诗经), що є зразком перших вокальних творів Китаю. Такі факти підтверджують те, що музична традиція Китаю – одна з найдавніших у світовій культурі, котру вивчали видатні філософи, богослови і математики та внесли значний вклад в її вивчення.

Кун Цзи (Конфуцій) досліджував і записував твори народної музичної практики, приділяючи у своїй філософії важливе значення музиці. Сима Цянь, історіограф династії Хань, письменник і астроном, був у той же час автором ладової теорії китайської музики. Хе Чень-Тянь, відомий державний діяч, астроном, вчений натураліст займався питаннями рівномірної температури.

На сьогоднішній день, це обумовило велику кількість досліджень, викладених у підручниках з історії музики. Один із найсучасніших праць цього напрямку російською мовою належить У Ген-Іру. Питання теорії музики вивчені недостатньо. Особливу увагу приділено народній музиці в рамках етномузикознавства – вивчені питання *ладоутворення* (у таких авторів, як: Ван Гунц, Ян Інлю, Лі Чунгуан, Хуан Сянпу, Пу Хенцзянь, Сюй Жункунь, Пен Чен). Детально висвітлені питання *музичної освіти*, як спеціалізованої шкільної,

так і музики в загальноосвітній школі (в працях Ван Пешоань, Лі Чуцай, Лю Сян-ю, Сю Хайлінь, Сяо Чаожань, Сян Чжао, Хо Інн, Шу Сінчен, Гу Ін, Чжан Сянь, Чжан Юань, Дін І, Ван Юйхе і Сунь Цзинань). Особлива увага до *теоретичних і методичних питань педагогіки* проявили автори Ян Боху, Чжен Цзиньян, Гао Гонін, Ма Так, У Шуньчжан, Чжу Юнбей, *музичній освіті в Стародавньому Китаї* присвячено дослідження Сю Хайлінь. У російському музикознавстві є роботи з питань *китайської музичної естетики*, представлені не тільки у довідкових музично-енциклопедичних виданнях, а й у спеціалізованих джерелах: наприклад, у працях В. Малявіна і збірнику «Традиційна культура Китаю»; *засад вчення Конфуція* (роботи А. Маслова, Л. Переломова, О. Шпарик); *особливостей класичної літератури Китаю та поезії «Ши Цзін»* (роботи А. Алімова і М. Крацової, І. Лісевич, Є. Мітькіної, О. Полуектової, Я. Шекери, Н. Федоренка та ін.).

Проблемі міжкультурного діалогу в сучасному глобалізованому світі, дихотомії Сходу–Заходу на прикладі традицій китайської інструментальної родини ерху (народних струнно-смічкових інструментів) та виконавсько-композиторської школи віртуоза-виконавця, композитора, педагога, громадсько-культурного діяча Ма Сіцонга (1912–1987) присвячено тему дисертації китайської музикознавиці Лі Яньлун [49].

Дослідниця вперше у науковій літературі підняла «проблематику типологізації міжкультурних взаємовідносин двостороннього плану: і під знаком екзотизму-орієнталізму як вектора західної культури щодо Сходу, і в аспекті зустрічного руху входження митців – представників східної культури (на прикладі скрипкової музики Ма Сіцонга) до Заходу» [49, с. 7]. Також авторкою вперше було введено поняття «музичного окциденталізму» на основі досліджень «особистісного універсуму митця як методу вивчення взаємодії Сходу-Заходу» музикологів–сходознавців О. Алкон, Л. Казанцевої, Юан-Юан Ванга та ін. [49, с. 7].

Методологічно-теоретичною базою в аспекті міжкультурної комунікації та діалогу Схід–Захід в дослідженні стають роботи провідних науковців:

С. Аверінцева, Г. Батищева, М. Бахтіна, Б. Вандельфельса, П. Гуревича, Є. Хілтухіної та ін., а в проєкції на музичну культуру – наукові розвідки Г. Абдулладзе, Є. Алкон, Т. Григор'євої, М. Дрожжіної, Л. Казанцевої, Є. Леонт'євої, Р. Локка, Лю Бінцяна, Г. Орлова, Е. Саїда, О. Самойленко, Чжу Чанлея, Янг Хон Лун та ін. [49, с. 5]. Також Лі Яньлун у своїй роботі залучає й дослідження творчості Ма Сіцонга європейських і китайських музикознавців, зокрема роботи: Вей Сян, Джінгвей Цанга, Є Йонглі, Жуан Тіннь, М. Крісчі, Ксіан Ян Шенга, Ксяолі Чена, Лі Шукінга, Ма Фена, Сан Ксяо Джі, Дж. Стока, Сю Ксіа, Цанг Джінг Вея, Ши Ва, Чень Ся [49, с. 5]. Перевтілення національного та європейського на матеріалі скрипкової музики китайського композитора Ма Сіцонга визначається автором дослідження «на рівні двох типів діалогової взаємодії (міжкультурної та внутрішньокультурної)» [49, с. 8], тож «для розгляду музичних творів обрано принцип дихотомічної єдності східної і західної вимірності аспектів музичної мови через детальні спостереження над ладо-інтонаційними, ритмічними, формотворчими, тембральними, технічно-виконавськими засобами за допомогою структурно-семіотичного аналізу, застосованого до різнорівневих площин музичної мови з метою виявлення ступенів та рівнів співвідношень індивідуального і загального, національного і світового» [49, с. 8].

Як зазначає авторка, Ма Сіцонг є першим китайцем, який здобув фахову скрипкову освіту в Європі (Паризька консерваторія) як скрипаль і композитор, він «запроваджує в Китаї сольні публічні концерти та гастрольні тури, відкриває низку консерваторій, стає основоположником національної скрипкової школи» [49, с. 3]. Ма Сіцонг – «родоначальник багатьох жанрів у китайській скрипковій музиці: першого концерту для скрипки з оркестром, концерту для 2-х скрипок з оркестром, програмної сюїти, поеми, рондо, рапсодії, сонати для 2-х скрипок solo. Працював і в жанрах камерної (тріо, квартети, квінтет), фортепіанної (програмні цикли, концерт, сонати) музики, є автором віолончельного концерту, двох симфоній, численних романсів, хорів, кантат, опери, балету, кіномузики. “Ностальгія” зі скрипкової Суйюань-сюїти

стала однією з музичних емблем Китаю» [49, с. 3]. За думкою Лі Яньлун, Ма Сіцонг заклав основи китайського скрипкового репертуару, брав активну участь в становленні освітнього та концертного процесу (у перший період – до 1949 р.); розквіт творчої діяльності композитора припадає на добу реалізму (другий період 1949–1976), а його діаспорні скрипкові композиції співмірні з процесами нової музики періоду відкритості (третій період, який триває від 1976 до сьогодні), що ознаменований «виходом на світові простори, оновленням сучасними авангардними тенденціями “нової хвилі”, поверненням до глибинних джерел» [49, с. 9].

Музичним матеріалом вказаної дисертації постають тайванські Амей- і Гаошан-сюїти, Суйюань- і Тибет-сюїти, Концерт для скрипки і оркестру Фа мажор, Концерт для двох скрипок з оркестром, Сінцзян-рапсодія, Рондо № № 3–4, Соната № 3 для скрипки і фортепіано (1984) та Соната для двох скрипок solo (1986), концертні п'єси – лірико-психологічна «Колискова», «Гірські пісні», «Весняний танець», «Танець ліхтарів Дракона», мікросюїти «Пастораль» і «Лірична пісня», Ма Сіцонга. Лі Яньлун стверджує, що у «контексті взаємодії світових та національних традицій у скрипковій музиці Китаю, творчість Ма Сіцонга, пронизана впливами К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Крейслера, С. Прокоф'єва, Б. Бартока, І. Стравінського, американських мінімалістів з міцною опорою на китайську народну музику, демонструє синтез інтегративних та націоцентристських тенденцій» [49, с. 3–4].

У кожному з опусів митця, як стверджує Лі Яньлун, «вирішальною є китайська традиція, що виявляється на мелодико-інтонаційному рівні (основу становлять автентичні зразки, які композитор збирав і опрацьовував як фольклорист у різних регіонах Китаю). Гармонічна мова єднає ангемітоніку, пентатоніку, діатоніку і хроматику, що надає цілому особливої барвистості. Елементи пентатонної системи юнь-гун-дяо, модальної сітки її видозмін, гептатоніки, оліготоніки, 12-тонової системи “люй-люй” збагачують європейську функційну систему акордами нетерцевої будови (піпа-акорди), пентатонними кластерами; політональністю. Типи фактури співмірні з

традиційними стрічковим багатоголоссям, гетерофонією, підголосковістю; поліфонічне мислення тяжіє до контрастної поліфонії поліплощинного типу народного ансамблевого музикування. Вражаюче багата ритміка виявляє зв'язки з автентикою у чергуванні періодичних (парних метрів за системою баньші: і-бань і-іань, і-бань сан-іань) і аперіодичних зон імпровізаційного типу (саньбань) з “гнучким тактом” (змінна метрика); автор часто спирається на автентичні ритми ударних. У Ма Сіцонга переважають контрастно-складові форми з непарною кількістю розділів та їх вільним чергуванням (наскрізність); відчутні проєкції поширених в інструментальній музиці 8-складових форм (прототипом є форма “бабань”, де вісім долей і 8 фраз лежать в основі фактурних і темпових змін імпровізаційності східного типу). Варіантно-варіаційні, періодично-рондальні, форма баньші-біаньсу (наскрізна) поєднуються з європейськими формами. Аналогічні рондальним, китайські традиційні форми мають по кілька рефренів, їх чергування більш свobodне, адже неочікуваність творчого процесу є важливіша від заданості. Це характерно для малярського стилю “вітру і потоку” веньженьхуа, для акторського виконавства, позаяк основою традиційного китайського способу мислення є процес творення поступових змін. Свобода каліграфічного письма і поезії проєктують імітацію розширеного дихання у рондо: вдиху (варіанти рефрену) і видиху (епізоди), що отримала назву “сюйхуань”. Ма Сіцонг, – на думку дослідниці, – дотримуючись засад європейських форм, уникає періоду, замінюючи його численними мікро-поспівками, концентрованими лейттемами чи субмотивами. Мікроструктурність – видова риса композиторської техніки Ма Сіцонга, і навіть п’єси постають як мікро-сюїти, які переважно вкладаються у обриси тричастинності, що виявляє відкритість до схрещення з іншими формами» [49, с. 14–15].

За свідченнями Лі Яньлун, «між китайською ерху і європейською скрипкою митець вибудовує конструктивний діалог, використовуючи специфічні види глісандо, технічні прийоми гри на 2-струнній ерху, збагачені орнаментикою; висхідні і низхідні аподжіатури до 2-х октав; штучні і

натуральні флажолети з додаванням “чіпних” струн – всі виконавські засоби нерозривно пов’язані з образним світом, реалізація якого вимагає чималих інтерпретаційних зусиль виконавця. Імітації тембрів різних інструментів азійського регіону значно збагачують виразові можливості скрипки. Це звучання духових (флейт, сопілок, ротових органів, буддійських труб тощо), ударних (храмових буддійських барабанів, малих і великих гонгів, тайванських ударних ансамблів), дзижчання струн у “піпа-ефекті” (перебір пальців на одній ноті, приміром – 64-ми у Фіналі подвійного концерту), струнно-щипкових – арпеджіо та різні типи піщикато з вібрацією і без, в поєднанні з бурдонами чи флажолетами (чжен, цисяньцинь). Спостерігається і наслідування людського голосу – шаманського горлового співу (“Жертвопринесення” з Гаошан-сюїти), хорового співу, промовляння мантр (Тибет-сюїта) у скрипкових “гудіннях” на одному звуці з призвуками-апподжіатурами; імітація співу птахів тощо. Основою багатьох творів Ма Сіцонга є народні пісенні та інструментальні інтонації. Проблема вирішення перцептивного простору – відтворення звукового ландшафту – одна з найважливіших у творчості композитора. У “Міфотінг” з Амей-сюїти присутня кількарусна вимірність нелінійного ландшафту, багатьом композиціям властиві розмаїті ефекти відлуння» [49, с. 15–16].

Предметом дослідження дисертації Дена Цзякуня [26] є особливості розвитку та характерні риси феномену китайської оркестрової духової музики у контексті діалогу культур Заходу і Сходу. Автор спирається на провідні розробки щодо комунікації та діалогу у проекцію на культуру – роботи М. Бахтіна, О. Берегової, Ю. Лотмана, З. Партико, Р. Робертсона, О. Самойленко, Е. Холла, М. Швед та ін. Він вперше вводить до наукового обігу поняття «темброво-інтонаційна семантика» та її моделі, трактування якого основане на понятті «інтонаційна концепція» В. Москаленка та концепції «інтонаційного образу світу» Ю. Чекана.

У підрозділі 2.1. «Становлення оркестрового духового мистецтва Китаю європейського зразка» Ден Цзякунь розглядає основні етапи та умови

формування китайського народного духового мистецтва. «Пройшовши декілька тисячолітній шлях розвитку, воно до сьогодні є символом шани традиції. Паралельно з розвитком драматичного театру, що набув активності від XVIII ст., сформувалися десятки типів оркестрів, що задіювалися у виставах. Водночас, ще у XVI ст. з'явилися духові колективи із оркестрантами-європейцями, португальськими поселенцями, що стало прикладом проникнення «західної» культури у музичне мистецтво Сходу. Вагомим імпульсом для подальшого розвитку у напрямку культурної конвергенції стало заснування британським дипломатом Р. Гартом першого духового оркестру європейського академічного зразка, організованого із місцевих виконавців. Учасники цього оркестру стали першими китайськими музикантами, що оволоділи європейськими духовими інструментами, і розпочали спадкоємну історію розвитку власне китайської оркестрової духової музики» [26, с. 6].

У підрозділі 2.2. дослідник наголошує, що «військові духові колективи Китаю виконують і службово-патріотичну роль й несуть велике культурно-просвітницьке навантаження. Оркестри в їх сучасному вигляді активно заповнюють нішу оркестрової духової музики, реалізуючи при цьому державницьку, політичну та громадську функції мистецтва. Окрім того, військові оркестри є постійними учасниками державних свят і політичних заходів, спортивних (олімпіади і змагання) та національних (весняні фестивалі та ін.) дійств». Тому автор трактує «музично-мілітарну та видовищно-театралізовану культури як фактори, що сприяють розвитку оркестрової духової музики, творчості та виконавства» [26, с. 6–7].

Ден Цзякунь в якості музичного матеріалу дисертації обирає твори таких китайських композиторів, як: «Безіменний герой», «Танець молоді» та «Fissure» для труби з духовим оркестром Чен Цяня, марші для військового оркестру Джі Ченга, «Візит в сім'ю» Джен Лу, «Хороші новини з Пекіна» Ма Хунчжо та «Моя країна» Лю Чжао, сюїти «Китайський фестиваль» Лі Хуаньчжі та «Жовта Ріка – Золотий Берег» Чжу Цзяхе, «Танець народу яо» Мао Жуана.

У висновках, дисертант вказує, що «китайське музичне мистецтво у ХХ ст. пройшло шляхом співставленням “кодів” різних культур, що забезпечило “вибух” академічної творчості із новизною ідей. Китайська академічна музика основана на діалогізмі музичного мислення, що ґрунтується на ключових засадах функціонування європейської та китайської музичної свідомості. Переїнявши досвід у сферах музичного інструментарію, жанровості та формотворення, тональної системи та інших, китайські митці витворили власний феномен, наповнений унікальною стилістикою. Специфіка проявляється у поєднанні мислення в європейській мажоро-мінорній системі та в етнічній ладовості, інтонаційності, інструментальному вирішенні та інших чинниках. Результат цього процесу трактуємо як полістилістику музичних культур – особливу властивість академічної китайської музики ХХ–ХХІ ст.» [26, с. 10].

Ден Цзякунь здійснює «концептуалізацію феномену китайської оркестрової духової музики у контексті діалогу культур Заходу і Сходу» [27, с. 154] через такі аспекти: 1) «вагомість впливу європейських музикантів на процес становлення академічного оркестрового духового мистецтва Китаю» [27, с. 155]; 2) «естетично-образну підпорядкованість музики національному світогляду та зв'язку з фольклором етносів Китаю як з інтонаційною основою творчості» [27, с. 155–156]; 3) «використання та імітацію традиційних духових та ударних інструментів» [27, с. 156]. «Четвертий аспект, – на думку дослідника, – уклався у компаративному погляді на темброві амплуа як вираження темброво-інтонаційних семантичних моделей духових інструментів у китайській та українській симфонічній музиці» [27, с. 156–157], а «п'ятий аспект дає розуміння того, що китайська оркестрова духова музика ХХ–ХХІ століть сформувалася як відкритий феномен або “відкритий текст” (У. Еко), або “текстопростір” (М. Бахтін), в якому діалогізують у вільному дискурсі численні культурні хронотопи» [27, с. 157–158].

Зрештою Ден Цзякунь приходять до висновку, що «аналіз процесу розвитку китайської оркестрової духової музики, який в цілому є позитивним,

дозволяє нам вирізнити у ньому декілька тенденцій з точки зору міжкультурного діалогу. Домінуючою є тенденція акультурації, яку трактують як “культурну асиміляцію” (М. Гордон), сутність якої полягає у зміні етнокультурних цінностей, звичаїв і традицій у процесі запозичення або передачі продуктів культури однієї культурної спільноти іншій. Якщо мова йде про національну культуру, то даний процес у гіпертрофованому вигляді може мати негативні наслідки, пов’язані із поступовим знищенням звичаю і традиції. Таким чином, для сучасного музичного мистецтва Китаю в цілому та оркестрової духової музики зокрема важливим є баланс “західного” і “східного” елементів, акультурації та інкультурації. Сьогодні це дає можливість продовжити життя національної традиції, основаної на «зростанні» з рідною культурою, у нових творчих формах» [27, с. 158].

Наступний розгляд трьох творів для симфонічного і духового оркестрів провідних китайських композиторів ХХ століття, представлений у дисертації Ден Цзякуня, певним чином стосується й нашого дослідження, адже виступає ще однією, незалежною музикознавчою інтерпретацією, офіційно опублікованою в 2019 році. Наші ж тексти наукових розробок щодо цих творів уперше оприлюднені в статті, надрукованій у збірнику «Київське музикознавство. Вип. 56: Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології. Київ, Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2017», і її матеріал повністю увійшов до основного тексту даної дисертації. Своєрідну «дзеркальність» наукового захоплення одними й тими ж творами пов’язуємо, насамперед, із вільним доступом на відкритих інтернет-ресурсах до партитурних першоджерел, які й складають безпосередній матеріал дослідження.

Розглянемо музикознавчу аналітичну версію Ден Цзякуня на вказані твори. Так, у підрозділі «3.4. Розмаїття національно-характерного тематизму в оригінальних творах та перекладах» автор вивчає «Пісню Ма Хунчжі (MaHongyeQu, 马洪业曲) в аранжуванні Джен Лу «Хороші новини з Пекіна

досягли кордону». Композитора Джен Лу дослідник характеризує як автора великої кількості музичних творів та аранжувань для духового оркестру, що «поєднують в собі різноманітні стильові напрямки – від військового маршу до етномузики. Особливо популярною є збірка його власних творів та аранжувань композицій інших авторів під назвою “Колекція для ансамблю духових інструментів”, де зібрано тринадцять музичних номерів» [27, с. 113]. Твір «належить до малих форм, проте, є яскравим, динамічним і дуже популярним у Китаї». «Пісня, а відповідно – й оркестровий твір, характеризуються веселим настроєм, вираженням радості, чому сприяють невимущена мелодика у танцювальному жанрі, пружні ритми, швидкий темп та інші засоби музичної виразовості. Цікаво, що тематизм твору взятий із народної музики, зокрема народності мяо та інших» [27, с. 116]. Ден Дзякунь вважає, що «саме використання фольклорного матеріалу, що несе семантику свята, є основою і творення темброво-інтонаційних моделей у семантиці оркестрового твору. Разом із тим, саме фольклорна основа твору зумовлює його стилістичне вирішення, сповнене характерного етнічного колориту» [27, с. 116]. Музикознавець вказує на контрастну будову твору, засновану на чотирьох темах, остання з яких, інтонаційно наближена до третьої, друга тема – відповідно до першої. Кожна з цих тем тембрально вирішується за контрастним принципом (соло кларнетів (1 тема), сольне звучання партії гобоїв (2 тема), сольні звучання партій кларнетів і саксофонів (3 тема), соло гобоя (4 тема).

Далі, у підрозділі «4.1. Семантика духових інструментів у національно-ментальній музиці» Ден Цзякунь пропонує музикознавчий аналіз сюїти «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі. Про історію створення твору пише наступне: «Сюїта «Весняний фестиваль» (组曲) написана Лі Хуаньчжі у 1955–1956 рр. під враженням святкування новорічного весняного фестивалю, заснованого 1943-го року в міському окрузі Яньань провінції Шенсі. Це величне, масове дійство, яке готують і представляють провідні діячі Китаю у сфері літератури і мистецтва. Окрім увертюри з такою ж назвою, як і вся сюїта, до циклу також входять *Andante cantabile*, *Rondo* і *Moderato*. Перша частина,

увертюра *Allegro con fuoco* – це показ загальної атмосфери свята з теплими і радісними піснями і танцями, сольними і колективними, у супроводі гонгів і барабанів, зокрема відомими танцями янко, сценами цвітіння, а також співом Байхе. Друга частина сюїти – «Любовна пісня», яка є епізодом на Весняному фестивалі. Це лірична поема з соло англійського ріжка, який співає пісню про любов, розповідаючи, як на річці Янхе молоді хлопці і дівчата водять ритуальні танці-кола при місячному світлі. Третя частина «Спів» символізує єдність та дружбу народу на фестивалі. Автор поєднує музику народного стилю та сучасну музику бального танцю. Четверта частина «Вогні» – у стилі народної танцювальної музики північної провінції Шеньсі. Тут використовується адаптований варіант національного оркестру. Отож, увертюра «Весняний фестиваль» *C-dur* є першою, найбільш популярною, частиною однойменної сюїти» [27, с. 130–131]. Автор наводить і склад оркестру: «вибір інструментарію у творі свідчить про поєднання китайської темброво-семантичної специфіки та європейських симфонічних традицій» [27, с. 131].

Достатньо стислий музикознавчий аналіз твору підсумовується наступним: «семантика духових інструментів у сюїті “Весняний фестиваль” Лі Хуаньчжі виявляє їх множинні темброві можливості у змалюванні широкої палітри образності. Зміст твору в узагальненому вигляді передається засобами оркестрових барв через жанрово-характерний і пейзажний звукопис, притаманний для китайської музики. Тематизм вказаних творів базується на мелосі, ладоінтонаційна основа якого має яскраву національну характерність. Базовими інтонаційними ходами є секундові та секундово-терцієві. Їх звучання подібне до тонкого виразу елементів мовної інтонаційності і передає тонку чуттєвість, притаманну китайській національній ментальності. Головним носієм національної характерності є ладова організація мелодичних голосів, передусім у партіях солістів та в окремих соло інструментів оркестру, темброва семантика і виразовість яких трактується відповідно і як до європейської, і до китайської традицій. Найбільш оригінальними, з точки зору діалогу східної і західної культур і співставлення музичних систем, є введення до духового оркестру

європейського зразка національно-специфічних інструментів, таких як пі-па та ін. Ці риси є промовистими свідченнями балансу “західної” і “східної” культур як рівноваги тенденцій акультурації та інкультурації у сучасній академічній музиці Китаю» [27, с. 132–133].

У підрозділі «4.2. Темброво-інтонаційні моделі духових партій як “знакові” європейсько-китайські перегуки» Ден Цзякунь звертається до «Танцю народу яо» для симфонічного оркестру Мао Жуана (Мао Juan, 茅沅), твору, написаного Мао Жуаном у співпраці з Лю Тешаном у 1951–1952 рр. і який здобув велику популярність. Композиція побудована на основі музичного фольклору китайського етносу яо-мяо, що є однією з національних меншин на півдні Китаю, у провінціях Гуандун, Хунань, Юньнань, в Гуансі-Чжуанському автономному районі та у В’єтнамі. У творі передається атмосфера проведення фестивалю яо. Танець складається з декількох епізодів, які відповідають хореографічно-театралізованій виставі на фестивалі. Разом вказані епізоди утворюють складну тричастинну форму» [27, с. 148–149]. Щодо ладоінтонаційних особливостей, твір китайського митця, як зазначає дослідник, «повністю оснований на етнічних моделях, при цьому композитор подає їх у тому інструментальному вирішенні, яке основане на поєднанні національних та універсальних засад оркестрового мислення. Перші стосуються імітації звучання прадавніх традиційних духових інструментів (в ансамблях високих дерев’яних духових та соло фагота). Другі – загальної інструментальної драматургії, яка полягає у передачі інтонаційних моделей від тембрів скрипок до високих дерев’яних духових та, в кульмінації, до залучення мідних інструментів на фоні tutti оркестру» [27, с. 151].

Отже, протягом багатьох століть було сформовано солідну базу історичних свідчень і пам’ятників музичної культури, розроблені питання музичної теорії, методики навчання музики, відпрацьована система передачі виконавської досвіду від покоління до покоління. Вивчення історії музичної культури Китаю аж до початку ХХ століття було підготовлено багатьма

поколіннями музикантів, філософів і вчених, і нині успішно здійснюється на цій базі музикознавцями Китаю, а зараз – усього світу.

1. 2 Історичні етапи розвитку китайської музики

Китайці – це нація з древньою культурою. Китай – стародавня держава, історія культури якого налічує понад п'ять тисяч років, починаючи з часу міфічних імператорів; історія ж китайської музики ще найдавніша. Так, вік кістяних флейт періоду неоліту, виявлених при розкопках в районі Діху повіту Уян провінції Хенань у 80-х роках XX століття, нараховує понад вісім тисяч років. На такій флейті можна виконувати деякі народні пісні провінції Хебей (наприклад, пісню «Сяо байцай»); її основну гаму складають мінімум шість щаблів. Ця знахідка на три тисячі років збільшила вік китайської музичної культури і ще більш явно показала старовину та глибину історії китайської культури в цілому.

Китай здавна називали країною музики і церемоній. Соціальній та виховній ролі музики в китайському суспільстві здавна надавалося особливе значення: з одного боку, вважалося, що музика допомагає в управлінні країною, інша ж її важлива функція – виховання народу. Засновник конфуціанства – китайської етично-філософської школи – Конфуцій (551–479 рр. до н. е.) приділяв велику увагу ритуалу і музиці. Він сказав: «Натхнення – у віршах, життя – в дотриманні ритуалу, досягнення мети – в музиці. Для виправлення вдач немає нічого кращого музики; для благополучного управління народом немає нічого кращого ритуалу» [54, с. 78]. Конфуцій також визначив стандарт естетичного сприйняття музики з точки зору змісту і форми, що мало вплив на розвиток китайської музики протягом усієї китайської історії.

Згідно найдавніших джерел, легенд і міфів, вже в IV–III тисячоліттях до н.е. в Китаї існувала розвинена музична культура, і рівень її розвитку був достатній, щоб її можна було порівняти не тільки з аналогічними національними варіантами фольклору, а й з музикою інших древніх держав, таких, як Стародавня Індія або Єгипет.

Музика Китаю нерозривно пов'язана з його історією, з особливостями культури в той чи інший історичний період. Традиційно прийнято поділяти

історію Китаю на періоди, згідно правління тієї чи іншої династії. Дослідження музики Китаю неможливо без уявлення про основні етапи його історії.

Ло Шиї, коментуючи процес розвитку китайської симфонічної музики, зазначає наступне: «Виділені п'ять періодів у розвитку китайської симфонічної музики тісно і в той же час неоднозначно пов'язані з трьома етапами суспільного розвитку країни. Так, китайські історики пропонують наступну періодизацію: в 1840–1919 роках у Китаї існувало напівфеодальне-напівколоніальне суспільство, в 1919–1949 роках був період старого і нового демократизму, а починаючи з 1949 року – по теперішній час у Китаї йде будівництво соціалістичного суспільства. Політичне життя безпосередньо обумовлює розвиток симфонічної музики в Китаї, змушує музику чуйно реагувати на всі перипетії суспільного процесу, між ними існують діалектичні відносини: держава досягає могутності і розквіту симфонічна музика відгукується зрілими творами; держава занепадає – симфонічна музика сходить нанівець. У цьому проявляється залежність симфонічної музики в своєму розвитку від держави, нації і культури суспільства в цілому, хоча одночасно в деякій мірі симфонічна музика теж робить свій вплив на націю і суспільство» [51].

Су Юйчен, у свою чергу, виділяє два періоди розвитку китайської оркестрової музики. Він зазначає наступне: «Оркестрова культура Китаю пройшла дуже великий і насичений яскравими художніми подіями шлях розвитку» [67, с. 25]. «*Перший* період охоплює величезний проміжок історичного часу: від глибокої давнини до початку двадцятого століття. У цей гігантський за обсягом історичний час сформувалася національна визначеність китайської музики та були відпрацьовані відповідні форми традиційних для Китаю музичних інструментів та оркестру, що складається з цих інструментів» [67, с. 25]. «Протягом першого періоду на передній план висувуються *релігійно-ритуальна, церемоніальна, військова та розважальна* функції оркестру, які постійно взаємодіють аж до початку ХХ століття» [67, с. 28]. У 1911 році «починається *другий*, у нашій класифікації, період розвитку китайської

оркестрової культури» [67, с. 31]. «За роллю у становленні й розвитку китайської оркестрової культури цей період можна поділити на *три етапи*. Головними прикметами *першого етапу* (від початку двадцятого століття до початку Китайської Культурної революції) стає активне засвоєння китайськими музикантами європейського і світового музичного досвіду, інтенсивна взаємодія між китайськими традиціями, європейськими та світовими музичними новаціями. Китайські музиканти тепер більш активно освоюють репертуар і звучання європейського симфонічного оркестру. У головних містах Китаю організовуються професійні симфонічні оркестри, розвивається така функція музики для оркестру, яку вже не можна назвати прикладною. Назвемо цю функцію концертною» [67, с. 31]. *Другий етап* в класифікації Су Юйчена припадає на «період Китайської культурної революції (1966–1976 роки)» [67, с. 34]. «Втім тепер музичне мистецтво та й сам принцип народності мають, за офіційною доктриною, слугувати для вирішення політичних та соціальних завдань. Головною метою офіційної мистецької доктрини стає “створення революційного духу у людей”» [67, с. 35]. «Після десятиліття “Культурної революції” починається новий, *третій* у нашій класифікації *етап* становлення китайської оркестрової культури. Порівняно з попереднім етапом – “Культурною революцією” – цей період можна умовно назвати ренесансом китайської художньої культури. Активізація відбувається в різних сферах: в державній політиці, в системі освіти, у мистецькому житті. Під час цього періоду, який триває по сьогодні, виникають надзвичайно сприятливі умови для розвитку китайської оркестрової музики. Здається, що китайська музична творчість, звільнена від нав'язаних згори “керівних правил”, прагне наздогнати втрачений у період “Культурної революції” час» [67, с. 36].

Наведені два періоди «становлення китайської оркестрової культури демонструють динаміку розвитку. Звичайно, їх можна було б розглядати незалежно один від одного. Але особливість даного історичного процесу полягає в тому, що жоден із наступних етапів не міг би відбутися без основи, сформованої на попередніх етапах» [73].

Розвиток китайської симфонічної музики, який можна іншими словами назвати діалогом двох музичних культур у самому Китаї, можна уявити як процес, що складається з чотирьох етапів: 1840–1927 роки, коли діалог проходив як розмова двох людей, які не прислухаються один до одного; 1927–1949 роки, коли на цьому етапі з'явилися перші досліди з'єднання національної музичної культури і західних технік творчості; 1949–1979 роки, коли в діалозі намітився певний розвиток, але він залишився лише поверхневим в силу об'єктивних політичних причин; і, нарешті, сучасний етап після 1979 року, який проходить при «широко відкритих у зовнішній світ дверях», і в якому вже з'явилася своя архітектоніка, це вже не просто адаптація західної симфонічної музики в Китаї, але і якась «європеїзація» китайської музики, це процес «взаєморозчинення» для досягнення повноти. У цей період у Китаї зародилася музика «нової хвилі», яка перетворила діалог західної і китайської музики в діалог широкого масштабу, що охоплює всі сторони західної і китайської культури» [51].

Перші історичні документальні свідчення про китайську музику відносять до XVI–XI століть до н.е. За цими документами ми знаємо, що до XI–VIII століть до н. е. складається традиція так званих «ритуальних оркестрів». У цих оркестрах використовувалися різні народні інструменти, такі як: «бяньцінь» (літофони)³; «бяньчжун» (комплект бронзових дзвонів): «гоудяо» (дзвін), «бо» («дзвін») ⁴; «хун-чжун» (дзвін), «юний» (дзвін), «гу» (барабан), «сюнь» (інструмент з глини)⁵ та інші.

³ Бяньцінь – пластинковий ударний інструмент, що складається з набору 12 або 16 плит, зазвичай виготовлених із нефриту, налаштованих у різних тональностях.

⁴ Бяньчжун (*biān zhōng*, 编钟) – це класичний китайський музичний інструмент, що складається з комплекту сучасного зразка із 9–16 бронзових дзвонів різного розміру. У період династії Шан в комплект інструменту входили лише 3 дзвони. Потім, з плином часу, кількість дзвонів поступово збільшувалася. У Стародавньому Китаї цей інструмент звучав тільки в імператорському палаці. Простих людей, які вміють грати на таких підвісних дзвонах, було дуже мало. Бяньчжун використовували лише в урочистих випадках, при аудієнції і в церемоніях жертвоприношень. Історично вважався символом класової приналежності і влади. Бо (钟) – металевий підвісний дзвін, що підвішується вертикально, за поперечну рукоять-петлю; гоудяо – був поширений виключно на південному сході Китаю: тип нао, який використовується виключно як дзвін.

⁵ Сюнь (埙) – один із найдавніших духових музичних інструментів Китаю, виготовлений із глини. Археологічні дослідження свідчать про те, що близько 8000 років тому глиняний сюнь використовувався в якості зброї для полювання. Найперший знайдений сюнь мав форму кулі з одним єдиним отвором для пальця. Однак за часів правління Шан-Інь (1766–1122 рр. до н.е.) конструкція сюнь придбала грушоподібної форми з

Поряд з інструментальною музикою, в Китаї цього часу була розвинена і музика вокальна, про що свідчать численні записи у книзі «Ши Цзін» (Shih Ching, 诗经)⁶. Центральне місце в книзі «Ши Цзін» займають магичні пісні, написані в різних жанрах: «Чжен'я», малої оди «Сяоя» («小雅», 40 текстів однойменного розділу)⁷. Частина пісень у цей період створюються в жанрі гімну («Сун»)⁸.

Подальший розвиток вокальної та інструментальної музики нерозривно пов'язаний з політичною ситуацією в країні, а також з тими філософськими доктринами, які визначали життя держави в той чи інший період.

Так, у період правління династії Чжоу (Zhōucháo, 周朝, 1046–256 до н. е.) активно формувалося і розвивалося вчення Кун Цюй. Зберігаючи значення в культурі Китаю до теперішнього часу, конфуціанство на першому етапі свого розвитку сприяло створенню особливої системи придворних церемоній. Ці церемонії супроводжувалися співом і музикою, причому існувала розвинена ієрархія взаємозв'язку послідовності проведення церемоніалу і використовуваної в них вокальної та інструментальної музики. Особливу роль тут грали придворні оркестри (інструментальна музика) і гімни (вокальна музика). З приходом нових династій, довгий час зберігалася ця придворна традиція, трохи видозмінюючись, розвиваючись і вдосконалюючись. Так, в пізній період правління династії Цінь (Qíncháo, 秦朝, 221 до н. е. – 206 до н. е.) традиція придворного церемоніалу була настільки розвинена, що при дворі був затверджений спеціальний орган, який відповідав за проведення церемоній і музичний супровід у них. Ця установа була названа «Дасіюе» (大西乐).

п'ятьма отворами. Але на цьому історія розвитку інструменту не закінчилася. Пізніший зразок сюнь, часів правління Цин (1644–1911 рр. н.е.), мав яйцеподібну форму та шість отворів для пальців. Під час правління Іня династії Шан (1600–1046 рр. до н.е.) сюнь виточують з каменю, кісток тварин і слонової кістки. В епоху династії Чжоу (1046–256 рр. до н.е.) сюнь став значущим духовим інструментом у складі китайського оркестру.

⁶ «Ши Цзін» у класичному вигляді містить 305 народних пісень і віршів різних жанрів, створених в XI–VI ст. до н.е. і відображають різноманітні явища духовного і соціального життя.

⁷ Друга частина «Ши Цзіна» – малі оди (小雅) «Сяоя» – містить твори придворних поетів. «Сяоя» – форма ліричної поезії для вираження захопленого почуття з приводу будь-якого урочистого заходу, для возвеличення заслуг і достоїнств, оспівування чеснот і подвигів древніх правителів, полководців, героїв.

⁸ Розділ «Сун» містить 40 «гімнів» та ділиться на три підрозділи: «Чжоу сун» («Гімни Чжоу»), «Лу сун» («Гімни Лу») і «Шан сун» («Гімни Шан»). Два останніх підрозділи є храмові пісенспіви, поширені в 8–3 ст. до н. е. в царствах Лу і Сун.

Майже на перетині тисячоліть, у період правління династії Хань (Hàncháo, 汉朝, 206 р. до н. е. – 220 рік), ще до створення Північних і Південних царств, придворна музика перебувала на високому рівні розвитку. У цей період формуються перші стилістичні варіанти музики, такі як: «янь-юе» (конфуціанські церемонії, або як її прийнято називати, досконалою, правильною, витонченою музикою), «су-юе» («простонародна музика», 俗乐).

Інтерес до світської народної музики не була чужою «офіційним» музикантам, що спеціалізуються на виконанні ритуальної музики. Відомо про існування «Юефу» – спеціальної музичної організації («Музична палата», 乐府, II ст. до н. е. – VI ст. н. е., із перервами), яка займалася класифікацією музики за родами, систематизацією правил проведення палацових церемоній і ритуалів, записом, обробкою та класифікацією народних пісень Китаю різних локальних традицій (до реорганізації на зламі I ст. до н. е. – I ст. н. е.)⁹. Історія зберегла імена відомих музикантів того часу, таких як: Сими Сянжу¹⁰ і Цай Юн¹¹, які активно брали участь в обробці народних пісень.

Традиція придворних церемоніалів також не стоїть на місці, з'являється все більше оркестрів, все більше музикантів. У результаті формуються дуже великі оркестри, що включають від трьохсот до восьмисот виконавців на різних інструментах, класифікованих на вісім груп. Критерієм для цього поділу був матеріал, з якого виготовлялися інструменти.

⁹ За часів музичної палати «Юефу» зберіглося і записано кілька сотень текстів китайських народних пісень у жанрі «юефу». За традицією пісні юефу діляться на період Хань (II ст. до н. е. – III ст. н. е.), північну і південну епохи «Шести династій» (IV–VI ст.), які значно різняться між собою. В юефу звучать мотиви кохання (особливо в південній), швидкоплинності життя (ханьські юефу), війни, ратного подвигу і народних лих, нещастя тощо [49]. Найвідоміші композиції жанру: «Шовковою дорогою» (“Mulberry By Road”, 陌上桑), «Збройний супровід» (“Armed Escort”, 羽林郎), «Інтонція сивого волосся» (“White Hair Intonation”, 白头吟), «Мислення – це істота» (“Thinking is Being”, 有所思), «Повернення старого солдата» (“The Old Soldier's Return”, 十五从军征), «Павичі летять на південь і схід» (“The Peacocks Fly to the South and the East”, 孔雀东南飞) та інші.

¹⁰ Сима Сянжу (Sīmǎ Xiāngrú, 司马相如, 179 р. до н. е. – 117) – політичний діяч епохи Хань, поет, письменник, музикант. Найвідоміші твори жанру юефу – «Верховний парк» (“Shanglin fu”, “Supreme Park”), «Майстер Нілу» (“Zi xu fu”, “Master Nil”) тощо.

¹¹ Цай Юн (Cai Yong, 蔡邕; 132–192) – китайський каліграф, музикант, найбільший фахівець свого часу з ритуалу, історії та астрономії. Серед фундаментальних праць – єдиний трактат, що дійшов збереженням до нашого часу: «Цинь Цао» (琴操) про гру на гуцині, в якому представлені найбільш ранні серед традиційних зразків табулатури для вищезгаданого інструменту.

Крім розвитку традиції придворних оркестрів, в цей період намічається нова тенденція, що має значні перспективи для майбутнього. Йдеться про становлення сольного інструментального виконавства в Китаї. Перші інструменти, які зазвучали соло, були струнними: це «гуцинь» і «піпа». Перша була поширена при дворі, в колах еліти, друга – повсюдно. Тому у виконавстві на «піпі» вже на першому етапі склалася кілька шкіл (назвемо школи найбільших майстрів Су Чжіпо, Цзи Лі та Лі Яньняня).

Розвиток придворної та народної музики підготувало період розквіту китайської музики, який відносять до часу правління династій Сун (Sòng Cháo, 宋朝, 960–1279 pp.) і Тан (Táng, 唐, 18 червня 618 р. – 4 червня 907 р.). Про феномен творчого злету в цей період древньої музики Китаю свідчить той факт, що «стиль Тан», або «Танський стиль» набув широкого поширення в інших країнах, таких як Японія, Корея і В'єтнам.

Саме в цей період працюють Даюешу і Кучуйшу. Це дві спеціальні організації, які займаються діяльністю музикантів і музичним репертуаром. Перша з них відповідає за традиційну канонічну і народну музику, а друга – за придворні оркестри.

Триває жанрова диференціація, особливо у сфері світської музики. Виникають дві групи жанрів – музика на пленері (лі-Пучі) і музика в приміщенні (цо-Пучі). Те, що музика поділяється на ці дві групи показово, адже очевидно, що вже на цьому етапі розвитку ясно усвідомлюється специфіка концертування в «закритому приміщенні».

Розвиток китайської музики в цей період не було замкнуто рамками однієї країни. Не тільки Китай впливав на ближні східні й азіатські міста та держави, а й навпаки – в національну музику, що входила до репертуару придворних оркестрів включалися різнонаціональні твори. Так звана «музика 10 країн», або інакше «10 видів музики» об'єднувала музику та інструменти Кореї, Індії, країн Індокитаю і Центральної Азії. Вражає уяву склад оркестрів, які виконували «10 видів музики – ці музичні колективи включали до півтори тисячі учасників.

Аж до VII століття ще відчутна тенденція до розширення складів китайських оркестрів, яка пізніше відносно стабілізується. Починаючи з VIII століття в концертному виконавстві настає новий етап. Він відрізняється інтересом до камерного музикування, народженням нових жанрів, і посиленням тенденції до професіоналізації виконавців.

На початку VIII століття одночасно відкрилося п'ять спеціальних музичних навчальних закладів, в тому числі два з них: «Цзяофан» («Придворна школа») і «Ліюань» («Грушевий сад») існували при імператорському палаці. Відкриття музичних навчальних закладів – це дуже важливий етап у культурному розвитку будь-якої країни. У Китаї ця подія відбувається набагато раніше, ніж у багатьох країнах Європи. У той же час, спеціалізовані заклади європейського зразка, націлені на концертування певного типу і уніфіковану музичну теорію, в Китаї з'являться тільки в XX столітті.

Почасти це пояснюється тим, що сильні національні традиції архаїчної держави утримують музичну освіту в рамках передачі усної традиції, що незмінно накладає свій відбиток на особливості підготовки музикантів, на систему освіти, на типи і види музикування в цілому.

Показово, що в Греції, також одній з найдавніших держав, з багатою музичною практикою ще в архаїчну епоху, спеціалізовані навчальні заклади також відкриваються лише в минулому столітті. Уже відкриті ряд консерваторій в європейських країнах і Росії, з'явилася Національна консерваторія в Америці, і одними з останніх відкриваються Перша національна грецька консерваторія і Шанхайська консерваторія.

Як зазначалося вище, формування спеціалізованого музичної освіти в Китаї починається з VIII століття. В цей же період розвивається і камерне музикування в будинках світської знаті, найпопулярнішими були такі струнні та духові інструменти: поперечна флейта ді (dì, 笛), арфа кунхоу (konghou, 箏), лютня юецінь (Yuèqín, 月琴), гуцінь, піпа.

Одночасно, поряд із новими тенденціями, в цей період відбувається відродження старих традицій: пісенних оповідей та епізодів із буддійських канонічних книг у формі «бяньвень»¹², які виконувалися професійними казкарями.

Вузьконаправлена фаховість неминуче призводить до того, що з'являються яскраві імена виконавців, які зберегла для нас історія. Відомі музиканти того часу: Хе Маньцзи, Сюй Хецзи, Дуань Шаньбень, Лі Гуйнянь. У цей період також формуються регіональні традиції китайської музики.

Новий етап у розвитку китайської музики пов'язаний з відродженням вчення Конфуція і початком правління династії Сун. Особливою популярністю в цей період користуються видовищні мистецтва різних жанрів:

1. розігруються в балаганах («вацзи») пісенні оповіді з інструментальним супроводом («Чжунгун-дяо»);
2. драми («чуаньцзю»);
3. музичні драми («наньцзю»).

Розвиток цієї галузі музичного мистецтва призводить до першої кульмінації, яка виникає в епоху Юань-Мін. Музична драма XII–XIII століть була яскравим явищем у культурному житті регіону, вона мала значний вплив на музичні традиції таких країн, як Корея, Японія, В'єтнам [11, с. 22–23].

Подальший розвиток музичної драми народжує безліч локальних різновидів (наприклад, таких як сюяоская, хайяньская, геяньская музична драма). Поступово виникають не тільки підрозділи всередині жанру «музична драма», але і нові жанри. У XV–XVI століття на території Південного Китаю зароджується жанр куньцзю, куньшаньська п'єса. Досить швидко жанр завойовує собі визнання, і закріплюється як у Південному, так і в Північному Китаї (з початку XVI століття). Кращі майстри в жанрі куньцзю: Лян Болун, Вей Лянфу, Чжан Етан.

¹² Бяньвень – це жанр китайської пісенно-оповідної літератури, виник і розвивався в епоху Тан (VII–X ст.). Спочатку в бяньвень переважала буддійська тематика, потім – сюжети китайського фольклору. Жанру характерне чергування прозаїчного тексту з віршованими вставками, які співалися.

Поряд з музичною драмою, в XIII–XVII століттях триває розвиток різних галузей музичного мистецтва, в рамках монастирів і палаців, у місті та сільських місцевостях, при дворі імператора і в салонах знаті. Музика звучить як у закритому приміщенні, так і на свіжому повітрі.

У цей історичний період зароджується і розквітає ряд регіональних вокальних та інструментальних жанрів. Найбільш відомі з них:

1. «Яньге» – вокально-інструментальний жанр, який об'єднує народний танець і спів.

2. «Лянженьчжуань» – драматичний жанр, що представляє собою п'єси-діалоги.

3. «Лянженьтай» – жанр, дуже близький із лянженьчжуань, що нагадує п'єсу-діалог.

4. «Хуагу» – це традиційні пісні під музику, що включають елемент драматичної дії (сценки під музику).

5. «Нанма» – тибетський танець із речитативом.

На базі основних жанрів відбувається подальша жанрова диференціація, і виникають регіональні різновиди жанрів. Найрезультативнішим у цьому плані виявився жанр пісенних оповідей. Цікаво, що формування різновидів пов'язано з різним інструментальним складом, і в результаті різні локальні різновиди оповідей виконувалися в супроводі тих чи інших інструментів. наприклад:

1. Дагу – пісенний оповідь виконувався в супроводі струнних і барабана.

2. Ціньшу – в супроводі гітари.

3. Таньци – в супроводі піпи.

Але це не єдиний шлях розвитку жанрової диференціації в китайській музиці. Наприклад, пісенні оповіді цзоучан виконувалися, на відміну від інших паралельно існуючих жанрів, кількома виконавцями і представляли собою театралізоване оповідання в дійових особах.

Інший напрямок у розвитку жанрів пов'язаний з підрозділом їх на образні групи, різні за темпами. Так з'явилися «куайбань» (швидка оповідь) і «маньбань» (повільна оповідь) [11, с. 23].

Ці жанри оповідей зберегли своє значення протягом багатьох століть, аж до ХХ століття.

Симфонічна музика, сформувавшись у Західній Європі, була завезена до Китаю, де весь процес зародження, формування та розвитку національної китайської симфонічної музики зайняв менш ста років. Тож не дивно, що в сучасній музикознавчій літературі Китаю до сих пір немає наукової праці, яка б глибоко і повно аналізувала це явище. Проблеми китайської симфонічної музики не достатньо висвітлені в літературі китайською мовою та практично не вивчені в україномовних і російськомовних дослідженнях. Вже це визначає актуальність і новизну дослідження. З плином часу – у міру того, як зникають історичні документи, йдуть із життя композитори і музикознавці старшого покоління, колишні очевидці зародження симфонічної музики, – все настійніше відчувається необхідність зібрати воедино свідчення перших виконань у Китаї симфонічних творів і створення перших національних оркестрів, появи перших китайських симфоній, і тим самим заповнити прогалину в історії китайської музичної культури.

Дослідження китайського симфонізму передбачає вивчення культурних витоків, які стали національним підґрунтям його зародження. Витоки китайської музичної культури беруть початок більш восьми тисяч років тому в традиційній культурі Китаю. З найперших днів появи в Китаї симфонічна музика дуже тісно взаємодіяла з традиційною китайською національною музикою, збагачувалася фольклорним колоритом. Завдяки старанням кількох поколінь композиторів боязкі паростки нової музичної культури глибоко просочуються в національні традиції та проросли в яскраве самобутнє явище, яке відрізняється своїми характерними властивостями на тлі світової музичної культури. З нашої точки зору, обрана тема набуває сьогодні особливої актуальності, коли нестримно відбувається процес глобалізації сучасної музики і поступово знеособлюються національні риси в музиці різних країн, авангардні напрямки набувають все більшого впливу.

Можна сказати, що симфонічна музика давно вже почала вкорінюватися в музичне життя Китаю, і це проявляється не тільки по відношенню творів і виконавства. Так, наприклад, китайський національний оркестр духових і струнних інструментів, яким у найбільшій мірі притаманні національні риси, з одного боку, зберігає особливості традиційного китайського оркестру і, в той же час, з точки зору аранжування, інструментування, управління колективом і місць для розташування виконавців більшою мірою запозичує і використовує переваги та методи симфонічного європейського оркестру.

Питанню виникнення і розвитку китайської симфонічної музики присвячено чимало робіт, але в них здебільшого немає поглибленого і спеціального вивчення цієї теми. Серед цих праць згадаємо «Захоплення симфонічною музикою» Ван Яохуа (перша частина), «Історія розвитку симфонічної музики до Визволення» Лі Ліна, «Замилування симфонічною музикою» Ху Цзюньчі, «Симфонічна музика – це ціла культура» Лян Маочуня, «Сучасна історія китайської музики» Ван Юйхе тощо. Всі автори, виходячи з різних точок зору, проводять дослідження і аналізують питання про виникнення і розвиток симфонізму в Китаї. Праці Ван Яохуа, загалом, присвячені історії «Шанхайського оркестру Міністерства праці». Чи Лін пише: «Я помітив, що деякі дослідники вважають, що прообразом китайських симфонічних оркестрів до Визволення в Шанхаї були концесійні англійські, французькі, німецькі італійські та інші оркестри, а також оркестр Міністерства праці, очолюваний італійським диригентом М. Пачи. Боюся, це була не зовсім вірна точка зору».

Ху Цзюньчі, ґрунтуючись на аналіз Ван Юйхе, розглядає поширення симфонічної музики в період після опіумних війн і під час японської агресії, та коли китайська симфонічна музика була розділена політиками на три різних райони; втім, його дослідженню не вистачає історичної точності та більш глибокого аналізу. Лян Маочунь у своїх працях порівнює характер розвитку китайської симфонічної музики з послідовністю частин симфонії та розглядає розвиток китайського симфонізму як культурний феномен: «У ХХ столітті

розвиток китайської симфонічної музики відбувалося в чотири етапи по двадцять п'ять років; і можна уподібнити чотиричастинному циклу симфонії. Так, перша частина відповідає китайському темпу даман (великий повільний темп), друга частина – темпу Сяосінь (Анданте), третя частина – янге уцюй (танці янге), четверта – куайбан (швидкий темп) і кодї. Ці чотири частини просякнуті однією темою – проблемою національної симфонії. Сторіччя – це процес розвитку національної симфонічної мови» [78]. Дослідження Ван Яохуа головним чином присвячені проблемі розвитку сучасної китайської симфонічної музики, і не зважаючи на те, що автор опосередковано приділяє увагу питанню виникнення і розвитку симфонізму в Китаї, він спеціально його не досліджує.

Беручи до уваги розглянуті вище праці, важливо відзначити, що наше дослідження вперше цілком присвячене китайській симфонічній культурі. У науковій роботі припустимі розбіжності позицій із згаданими авторами або певні доповнення. Проведений аналітичний та історичний аналіз дозволяє стверджувати, що формування і розвиток китайської симфонічної музики відбувалися разом з історичним розвитком усієї музики Китаю, поділеної на кілька етапів: період зародження (1840–1927), період формування в умовах розколу (1927–1949), період розквіту (1949–1966), період спаду (1966–1976), період відродження (з 1976 і дотепер). Зародження симфонічного жанру відбувалося дуже повільно і поступово, що відображало притаманну властивість – відому типологічну консервативність східної музики.

Розвиток симфонізму є продовженням китайської музичної культури; у процесі взаємодії китайської та західної культур вона включила в себе національний китайський світогляд, естетичні прагнення, прояв музичної індивідуальності з феноменами західної культури. Зокрема, естетичні концепції Лю Ченхуа, Чен Дяогуна та ін. Ло Шіі приводить їхні концепції про домінуючі категорії в китайській естетиці (юнь – мелодійність) і західної (мей – прекрасне), доповнюючи їх у спеціальному розділі «Китайський симфонізм у діалозі з європейським» за допомогою зіставлення психологічних особливостей

двох культур, особливостей естетичного сприйняття і форм вираження. Також за допомогою аналізу китайських симфонічних творів, показана національна і стильова специфіка китайського симфонізму.

Розвиток китайського симфонізму невід’ємний від розвитку китайського суспільства, адже музика не може бути вільною від сучасного становища в країні, не може позбутися своєї національної специфіки. Озираючись на нелегкий і бурхливий шлях, пройдений китайською симфонічною музикою за період її становлення, слід зауважити, що розвиток китайської симфонічної музики залежить від умови продовження економічної та культурної реформи в Китаї та досягнення її «світлого майбутнього».

1.3 Китайський симфонічний оркестр європейського складу та оркестр китайських народних інструментів у концертному житті сучасного Китаю

Великий симфонічний оркестр європейського типу (зокрема, його наявність і технічний та художній рівень) зазвичай є однією з ознак розвиненої музичної культури будь-якої країни. Тож велика кількість різноманітних оркестрових колективів у Китаї показові самі по собі, адже демонструють затребуваність і високий професіоналізм даного виду мистецтва. Окремі оркестри існують понад ста років, а деякі створені лише в останнє десятиліття. Одні оркестри є суто професійними, інші – аматорськими. Формування репертуарної політики оркестрів Китаю (особливо на початку ХХ століття і до 1950-х років) була в прямій залежності від займаної посади диригента в той чи інший період і його вподобань щодо того чи іншого музичного стилю та епохи, або ж щодо приналежності диригента до певної педагогічної школи.

У сучасному Китаї симфонічні оркестри поділяються на два типи виконавських колективів: бюджетні організації та незалежні виробничі об'єднання. Заробітна платня бюджетних організацій формується з фінансових субсидій міністерства культури, а також зборів від продажу квитків. Система виробничого об'єднання є новою й існує останні роки; колективи, що працюють у цій системі, існують, в основному, на спонсорські кошти та кошти від продажу квитків, а також отримують державні гранти на певні проекти (наприклад, великі фестивальні заходи).

Що стосується самої заробітної плати, то її розмір може сильно відрізнятись в залежності від міста або провінції, уніфікованого державного стандарту не існує. Наприклад, найбільша заробітна плата у диригента, вона може становити 10 000 юанів (40–45 тисяч гривень) на місяць, солісти можуть отримувати близько 9 000 юанів, духовики – близько 8 000 юанів. Інші оркестранти можуть отримувати до 4 000 юанів.

Особливо низько оплачуються струнники, заробітна ж плата солістів (включаючи концертмейстерів оркестрових груп) часто буває в два рази вище, ніж у пересічних музикантів. Природно, зарубіжні філармонійні оркестри в період гастролей у Китаї оплачуються вельми високо, відповідно до укладеного контракту.

Станом на 2015 рік в особливому становищі перебувають Гонконг, Макао і Тайвань, їхні симфонічні оркестри оплачуються більш високо, оскільки існують у специфічних економічних умовах. Китайський же філармонічний оркестр (КДСО) у цьому році не мав державного фінансування, комерційні концерти були рідкісними. Інші оркестри, такі, як: Пекінський симфонічний оркестр, Шанхайський симфонічний оркестр, Ханчжоуський філармонічний оркестр, Гуанчжоуський симфонічний оркестр, Шеньчженьський симфонічний оркестр знаходяться в ліпшій ситуації.

Більша частина складу державних оркестрів раніше набиралася за конкурсом із національних кадрів. Нині в Китаї підходи до набору знаходяться в процесі реформування, беруть до уваги і старі методи, використовують і нові (зокрема, зараховують за конкурсом іноземних музикантів).

Зараз у Китаї також застосовуються принципи кар'єри та працевлаштування в двох напрямках: і на бюджетній, і на контрактній основах. У зв'язку з цим і соціальний добробут артистів покращився, стабільна зарплата невисока, але держава надає різні матеріальні блага. Контрактна основа, звичайно, забезпечує більш високу заробітну плату, але за китайськими законами держава не гарантує матеріальне становище в майбутньому житті цих людей, бо після виходу на пенсію вони не можуть претендувати на її отримання з державних пенсійних фондів.

Першим оркестром, створеним виключно на приватні інвестиції, став Гуйчжоуський симфонічний оркестр ¹³. Завдяки всебічній підтримці

¹³ *Симфонічний оркестр Гуйяна (Guiyang Symphony Orchestra (GYSO), 贵阳交响乐团)* – оркестр, заснований у Гуйяні, провінції Гуйчжоу (Китай) 19 лютого 2009 року. Його перший концерт відбувся 19 вересня 2009 року під керівництвом художнього директора Чень Зуохуан (Chen Zuohuang) і Лі Сінкао (Li Xinkao). Нинішнім музично-мистецьким керівником оркестру є італо-американський диригент Ріко Саккані

адміністративних органів влади провінції Гуйчжоу і створення постійного фонду приватними компаніями, відбувається субсидування даного симфонічного оркестру: близько 50 млн. юанів на рік. Наприклад, Гуйчжоузким симфонічним оркестром тільки на оренду нот зарубіжних композиторів для концерту кіномузики 6–7 листопада 2015 року було витрачено 70 000 юанів. Зупинимося докладніше на характеристиці найбільш авторитетних оркестрів.

Шанхайський симфонічний оркестр (Shanghai Symphony Orchestra, 上海交响乐团) заснований у 1879 році, один із перших китайських симфонічних оркестрів. Спочатку він був відомий як Шанхайський публічний оркестр. (диригент – французький флейтист Жан Ремюза). Потім в 1907 році він розширився до оркестру у складі 39 музикантів (диригент – Рудольф Бак). У 1922 році колектив був перейменований у Симфонічний оркестр Шанхайської муніципальної ради. З 1950 року – головний диригент Хуан Іцзюнь (Huang Yijun, 黄贻钧), а з 1984-го – Чень Сяян (Chen Xieyang, 陈燮阳).

Харбінський симфонічний оркестр (Harbin Symphony Orchestra, 哈尔滨交响乐团) – найстаріший у країні. Його історія характерна для формування сучасної оркестрової культури в країні і почалася близько ста років тому, коли в зв'язку з будівництвом Китайсько-Східної залізниці (КСЗ) у заснований в 1898 році Харбін – центральний пункт майбутньої траси – переїхала жити і працювати велика група російських фахівців. Число іноземців у місті швидко зростало, особливо після початку громадянської війни в Росії. За різними даними, в 1920-і роки в місті проживало від 100 до 200 тисяч росіян, не враховуючи вихідців із сорока п'яти інших країн. Природно, виникла необхідність у відповідній інфраструктурі, частина якої склали установи освіти і культури.

(Rico Saccani), чий попередні роботи включали керівництво Будапештським філармонічним оркестром, а також багато запрошень як запрошеного диригента по всій Європі та Азії. GYSO – це професійний оркестр у місті Гуйян (КНР), організований під егідою Інституту культури Народного уряду провінції Гуйян та Групи Xingli (найбільшої роздрібною групи в провінції Гуйчжоу). Нинішній художній керівник оркестру – Чень Зуохуан.

Перший період життя Харбінського симфонічного оркестру охоплює 1908–1929 роки. Він називався тоді «Симфонічним оркестром управління КВЖД\СЗ¹⁴». Перший концерт оркестру відбувся на відкритому концертному майданчику в квітні 1908 року. Диригував Цзюнь Цзелу, прозвучала увертюра «1812» П. І. Чайковського, фрагменти з Богатирської симфонії О. П. Бородіна, також були виконані кілька вокальних номерів. Згодом, коли Цзюнь Цзелі покинув Харбін, оркестр очолив Ба Те. Але, у зв'язку з початком Першої світової війни діяльність оркестру в якийсь момент була тимчасово припинена.

У 1912 році Китайсько-Східна залізниця була перейменована в залізницю Східних провінцій. Колектив був відновлений, і аж до середини 1940-х років всі його керівники були вихідцями з Росії.

У 1918 році Харбінський симфонічний оркестр Східних провінцій очолив диригент Хаїм Меттлер. Під його керівництвом оркестр швидко набув широкої популярності (під короткою китайською назвою «оркестр Харсим»). У 1919 році Харбінський симфонічний оркестр очолив В. Н. Гріфман, а після того як він поїхав до Сполучених Штатів Америки, оркестром став керувати диригент Олександр Добурський. У 1923 році там же почав свою роботу диригент Я. Ю. Слуцький. У 1927 році, який був роком сторіччя з дня смерті Л. Бетховена, Харбінський симфонічний оркестр вперше виконав Дев'яту симфонію Л. Бетховена. В її фіналі співав хор Великого театру СРСР, який спеціально прибув до Харбіна. Оркестром керували Володимир Капулін (Харбін) і Арій Пазовський (Москва).

На початку 1930-х років у функціонуванні колективу відбулися серйозні зміни. Він отримав стабільне державне фінансування, що дозволило розширити склад, провести конкурс на заміщення вакантних посад концертмейстерів груп струнних і духових інструментів. У 1933 році оркестр очолив гобоїст і диригент С. Швайковський, який успішно займав посаду протягом декількох років, і при ньому життя оркестру увійшло до нормального виробничого русла. Виступи проходили, зазвичай, у Харбінському клубі залізничників. С. Швайковському

¹⁴ Китайсько-Східна залізниця.

вдалося довести склад оркестру до 45 музикантів – вихідців із Польщі, Чехії, Німеччини, Америки, Литви, Вірменії та Росії. До 1936 року концерти давалися нерегулярно, в середньому один-два рази на місяць, але з квітня 1936 року набули регулярного характеру. Почалися і зарубіжні гастролі. Так з 9 по 28 березня 1939 року оркестр Харсим у складі 54 музикантів виступив в Японії з 15 концертами. Японська преса повідомляла, що музиканти приїхали з «міста музики Харбіна». Оркестром були виконані: сюїта з балету «Лебедине озеро» П. І. Чайковського, «Шехеразада» М. А. Римського-Корсакова, «Ніч на Лисій горі» М. П. Мусоргського, П'ята і Шоста симфонії П. І. Чайковського, третя симфонія О. Бородіна та ін. Колектив пробував свої сили і в новій музиці: наприклад, 13 січня 1941 року зіграв симфонічні композиції «Фенікс», «Фантазії Східної Азії», створені російським емігрантом композитором В. Івацьким. У програму сотого концерту 27 лютого 1941 року увійшли увертюра «Егмонт» і Третя («Героїчна») симфонія Л. Бетховена. Тоді ж за участю місцевого зведеного хору з 150 чоловік вдруге в історії Харбіну оркестру прозвучала Дев'ята симфонія Л. Бетховена.

Завдяки інтенсивному освоєнню китайськими музикантами європейського та світового музичного досвіду, інтенсивній взаємодії між китайськими традиціями, європейськими та світовими музичними новаціями поступово, впродовж десятиліть, виховувалася слухова практика китайської музичної аудиторії, та, відповідно, формувалося специфічне «відчуття європейського симфонізму».

З утворенням Китайської Народної Республіки в 1949 році почався новий етап в історії оркестру. З інтернаціонального колективу, основу якого склали музиканти з Росії, він поступово перетворився в колектив, в якому були задіяні виключно місцеві артисти. Китайська молодь у 1950-ті роки отримувала професійну підготовку не тільки в рідній країні, а й, в першу чергу, в СРСР. Цей процес не міг залишити поза увагою і харбінський оркестр. Точні дані стосовно цього відсутні, але можна вказати, що за 10 років склад оркестру

оновився наполовину, і більшість новоприбулих прийшли після навчання в радянських консерваторіях.

Травень 1957 року ознаменувався народженням **«Симфонічного оркестру Харбіну театру пісні і танцю» (Harbin Symphony Orchestra of the Song and Dance Theater)**. Цей симфонічний оркестр був створений при злитті ансамблю пісні і танцю міста Харбіна і Хейлунцзянського ансамблю пісні і танцю. Першим диригентом став диригент «Харсиму», чеський скрипаль Л. Пуркелабік, постійними диригентами – Сунь Шенхань, Бай Цунь. До репертуару оркестру увійшли: П'ята і Шоста Л. Бетховена, «Незакінчена» симфонія Ф. Шуберта, сюїта з «Лебединого озера» П. І. Чайковського та ін. 5 липня 1961 року на першому Харбінському літньому фестивалі вперше в історії оркестру класика межувала з новою китайською музикою «Танцем народу Яо». Диригував Бай Цунь (Bai Cun 白村). Весною 1962 року із об'єднання симфонічного оркестру Харбіну театру пісні і танцю та оперної трупи був створений **Харбінський оперний театр (Harbin Opera House)**, який став підвідомчою установою управління культури міста Харбіна. В цьому ж році оркестр виконав симфонічні твори Вей Цзофаня «Варіації на тему північно-східних народних пісень» і сюїту «Елуньчунь» Жуй Нанліна, диригував Сунь Шенхань (Sun Shenghan 孙胜汉).

У травні 1972 року шість музикантів із першого покоління оркестру «Харсим» Харбінського оперного театру були переведені до провінційного театру пісні і танцю. Вони разом із учнями другого покоління «Харсиму» заснували **Другий західний симфонічний оркестр провінції Хейлунцзян**. Ці два оркестри, утворені музикантами другого і третього покоління, з успіхом виступили на знову відновленому після подій «культурної революції» концерті фестивалю «Літо Харбіна». 13 липня 1979 на сьомому концерті фестивалю «Літо Харбіна» Харбінський оркестр виконав «Святкову сюїту Елуньчунь» Жуй Найліна, диригував Сунь Шенхань. Диригентом хору був Цюй Лі. Симфонічний оркестр провінційного театру пісні і танцю, в свою чергу,

представив оркестрову п'єсу з солюючою китайською цитрою «Пісня залізничника» і симфонію Лю Сіцзіна «1976», диригував Цзя Баолінь (Jia Baolin 贾宝林).

Восени 1979 року камерний оркестр під керівництвом скрипаля і диригента Берлінського філармонічного оркестру Хельмута Штерна – колишнього музиканта першого оркестру «Харсиму», приїхав до Харбіна на гастролі. Спільно з артистами провінційного та міського оркестрів німецькими гостями була виконана П'ята симфонія Л. Бетховена. На початку 1990-х у Харбіні народилася нова традиція – традиція новорічних симфонічних концертів. Вперше подібний вечір відбувся в кінці 1993 року. Обидва місцевих оркестри чергувалися в новорічних програмах.

У 1994 році на двадцять другому концерті фестивалю «Літо Харбіна» симфонічний оркестр провінційного театру пісні і танцю під керівництвом диригента Цзян Цзінь І з великим успіхом зіграв Четверту симфонію П. І. Чайковського. 5–7 жовтня 2006 року симфонічний оркестр театру пісні і танцю провінції Хейлунцзян виступав в Японії, в містах Токіо і Осака. Складна програма включала П'яту симфонію Д. Шостаковича, симфонію «Час» Ван Ніна, скрипковий концерт Я. Сібеліуса (соліст – Ян Сяюй). Диригував Ся Цзуньшань. 11 вересня 2007 року симфонічний оркестр, хор і солісти Харбінського оперного театру відправилися до Росії (м. Владивосток), щоб взяти участь у заходах Року Китаю в Росії. До програми увійшли симфонічна поема «Чорнозем» Ян Жень І, його ж концерт для скрипки з оркестром «Ляньчжу» (соліст – Чжоу Пенсун), п'єса «Баянкала» Хуан Аньлуня і цілий ряд інших творів.

Нині обидва харбінських оркестри займають чільне місце серед провідних колективів країни, а в Північному Китаї як і раніше лідирують як за кількістю виступів, так і за якістю виконання класичної та сучасної музики.

Китайський симфонічний оркестр радіо і телебачення був заснований у 1949 році, є одним із найбільш досвідчених національних колективів. Більше

шістдесяти років бере активну участь у китайському музичному житті. Головний диригент оркестру – Фань Тао (Fan Tao, 范焘)¹⁵.

Оркестр проводить понад 60 концертів на рік, в яких можна почути і видатні зарубіжні симфонічні твори, і китайську класику; ними записана музика до понад двох тисяч документальних, художніх і телевізійних фільмів, численні платівки, касети, компакт-диски. З метою сприяння міжнародному культурному обміну, оркестр працює з відомими диригентами зі США, Німеччини, Франції, Японії, Швейцарії, Білорусі, Данії та інших країн. Колектив виконує твори «короля вальсів» Йоганна Штрауса. Ось типова програма його «штраусівського» вечора 2 серпня 2013 року:

1. Ф. Зуппе – Увертюра «Легка кавалерія».
2. Й. Штраус – Вальс «На чарівному блакитному Дунаї».
3. Й. Штраус – Полька «Трік-трак».
4. Й. Штраус – Полька «Грім і Блискавка».
5. П. Масканьї – Інтермецо з опери «Сільська честь».
6. В. Монті – Чардаш.
7. П. І. Чайковський – Полонез із опери «Євгеній Онєгін».
8. М. Глінка – Увертюра з опери «Руслан і Людмила».
9. Й. Штраус – Полька «На ковзанці».
10. А. Дворжак – Гумореска.
11. Й. Штраус – Полька-піцикато.

Аматорський Китайсько-британський оркестр, заснований в 1895 році, був перейменований у **Філармонійний оркестр Гонконгу (HK Phil)** в 1957 році і став повністю професійним у 1974 році. Сьогодні Філармонійний

¹⁵ Фань Тао закінчив Шанхайську спеціальну школу і консерваторію по класу диригування професора Хуан Сяотуна. Диригував філармонічним оркестром Гельсінкі, оркестром Фінського радіо, Фінським камерним оркестром *AVANTI*, оркестром Академії Сібеліуса. Повернувшись до Китаю очолював Шанхайський симфонічний оркестр, оркестр Шанхайської опери, національний балет. Працював із видатними вітчизняними і зарубіжними музикантами, хоровими колективами, зробив багато записів для кіно і телебачення. Тонкий і чуйний митець, Фань Тао досконало опанував техніку своєї професії. У травні 2005 року взяв участь у Міжнародному конкурсі диригентів імені Я. Сібеліуса, де виграв спеціальний приз журі, який був вручений фондом Я. Сібеліуса, а потім стажувався у відомого фінського диригента Е. Салонена, який очолював журі конкурсу. Е.-П. Салонен (Esa-Pekka Salonen) і його колеги з різних країн світу особливо високо оцінили трактування Фань Тао складної партитури «Весни священної» І. Стравінського. Вперше премію такого великого диригентського конкурсу отримав представник Китайської Народної Республіки.

оркестр Гонконгу (HK Phil) визнаний провідним класичним оркестром Азії. Яп ван Зведен (Jaap van Zweden), один із найбільш затребуваних на сьогодні диригентів, був музичним керівником оркестру з концертного сезону 2012–2013, 2018–2019 років. Ю Лонг був головним запрошеним диригентом із сезону 2015–2016 років.

Серед диригентів і солістів, які виступали з оркестром були: Володимир Ашкеназі, Джошуа Белл, Чарльз Дютуа, Крістоф Ешенбах, Матіас Гьорн, Стівен Хау, Євген Кіссін, Ланг Ланг, Йо-Йо Ма, Нінг Фен і Юя Ван.

HK Phil пропагує творчість китайських композиторів у рамках програми створення звукозаписів на лейблі *Naxos* за участю Tan Dun і Bright Sheng, кожен із яких виконує свої власні композиції. З 2006 року благодійна організація *Swire Group* стала основним покровителем *HK Phil*.

Завдяки значній субсидії від уряду Гонконгу і довгострокового фінансування з боку керівника *Patron Swire*, благодійного фонду Гонконгського жокей-клубу та інших прихильників, *HK Phil* тепер має повний річний графік основного класичного репертуару та інноваційні популярні програми, широкі освітні та громадські програми, а також співпраця із, зокрема, *Opera Hong Kong*, Гонконгським фестивалем мистецтв і Гонконгським балетом.

Гуанчжоузький симфонічний оркестр (Guangzhou Symphony Orchestra, 广州交响乐团), що базується в Гуанчжоу, Гуандун. Заснований у 1957 році. Художній керівник оркестру – Лун Ю (余隆). У липні 2011 року колектив заснував дочірній молодіжний оркестр Гуанчжоузький симфонічний молодіжний оркестр, художнім керівником якого було призначено Хуана Цзіна (артистичне ім'я 焕).

Пекінський симфонічний оркестр (Beijing Symphony Orchestra (BSO), 北京交响乐团) заснований у 1977 році диригентом Лі Делунем (Li Delun, 李德伦). З 1979 по 1984 роки посади головного диригента і композитора-резидента обіймає Цзінь Сян (Jin Xiang, 金湘). З початку 1990-х років оркестр очолює його головний диригент і музичний директор Тан Ліхуа (Tan Lihua). Репертуар

оркестру, поряд із класичними шедеврами різних епох і стилів від Л. Бетховена до А. Копленда, включає в себе твори сучасних китайських композиторів: Ван Сілінь (Wang Xilin, 王西麟), Бао Юанкай (Bao Yuankai, 鲍元恺), Хуан Анлунь (Huang Anlun, 黄安伦), Сюй Чженьмін (Xu Zhenmin, 徐振民), Го Веньцзін (Guo Wenjing, 郭文景) та Чжоу Лонг (Zhou Long, 周龙). Щороку проводиться кілька прем'єр їхніх творів. Крім активної концертної діяльності всередині країни оркестр гастролює Німеччиною, Австрією, Чехією, Хорватією, Південною Словенією, Австралією та Південною Кореєю. З Пекінським оркестром співпрацювали багато знаменитих музикантів Європи, Азії та Америки, в тому числі: Юрій Башмет, Андреа Бочеллі, Сара Брайтман, Пласідо Домінго, Жан-Мішель Жарр, Хосе Каррерас, Володимир Овчинніков, Вадим Рєпін, Мстислав Ростропович, Євген Светланов, Сара Чанг, Ень Шао та інші.

Гонконгський молодіжний симфонічний оркестр (The Hong Kong Youth Symphony Orchestra (HKYSO)) заснований у 1978 році. У його повному складі сто двадцять музикантів у віці від дванадцяти до двадцяти п'яти років. За багаторічну історію колективу багато його «випускників» продовжили музичну кар'єру і стали солістами, оркестрантами або викладачами музики. Набір нових учасників відбувається на щорічних відкритих прослуховуваннях.

Керують оркестром Нг Га Мінг, Бак Вінг Хенг, Ен Так Ман і Джозеф Кам. В якості запрошених диригентів і солістів із колективом співпрацювали такі відомі музиканти, як: сер Ієгуді Менухін, Едуард Грач, Фу Цонга, Тімоті Ландауер, Георг Тінтнер, сер Девід Уїллкокс, Тан Мухай, Кеннет Джин, Йє Цзун, Їп Вин-Сі, Ланг Ланг, Коллін Лі.

Оркестр є свого роду музичним послом Гонконгу, гастролюючи Францією, Ізраїлем, Кіпром, Великою Британією, США, Сінгапуром. Так, один із турів був приурочений до Тижня Гонконгу на Міжнародній виставці ЕКСПО-2010 у Шанхаї.

Шеньчженьський симфонічний оркестр (Shenzhen Symphony Orchestra (SZSO), 深圳交响乐团) – симфонічний оркестр, що базується і

підтримується муніципалітетом Шеньчжень. Заснований у 1982 році і очолюється генеральним директором Чен Чуаньсуном. З 1985 по 1997 роки посаду головного диригента оркестру обіймав Яо Гуаньжун (Yao Guangong), з 1998 по 2000 роки – Чжан Гойон (Zhang Guoyong), з 2001 по 2007 роки – Ю Фен (Yu Feng), а з 2008 року і до нині – почесний диригент Крістіан Евальд (Christian Ehwald), головний запрошений диригент – Тан Дун (Tan Dun, 谭盾)¹⁶, музичний керівник – Лін Дей (Lin Daye), художній радник – Ю Лонг (Yu Long).

З 1987 року оркестр щорічно гастролює Китаєм (Пекін, Шанхай, Ханчжоу, Сичуань, Синьцзян, Тайвань, Гонконг і Макао), виступає в США, Канаді, Чехії, Польщі, Німеччині, Італії, Франції, Туреччині, Південно-Африканській Республіці, Сінгапурі, Індонезії, Індії, Кореї, Таїланді та інші містах й отримав міжнародне визнання.

Сяменьський філармонічний оркестр (The Xiamen Philharmonic Orchestra (XPO), 厦门爱乐乐团) базується в м. Сямень, провінції Фуцзянь, Китайська Народна Республіка. Це один із найкращих оркестрів Китаю і вважається єдиним в країні недержавним колективом, який отримує постійну підтримку від муніципального уряду міста Сямень і соціального спонсорства (зокрема, багатьма підприємствами, у т.ч. Державною мережею Сямену (State Grid Xiamen). Колектив засновано в 1998 році, більшість своїх концертних

¹⁶ *Тан Дун (нар. 1957)* – китайський та американський композитор, диригент, лауреат премії «Греммі» та премії «Оскар». У 1985 році закінчив Центральну консерваторію в Пекіні, у 1986 році отримав Танем стипендію (Нью-Йорк, США), в 1993 – закінчив докторантуру Колумбійського університету (клас композиції Чжоу Веньчжуна). Захистив дисертацію за темою: «Смерть і вогонь: діалог із Паулем Клі». Як зазначають дослідники творчості Тан Дуна для його творів характерні змішання музичних традицій як реді-мейдів (тобто прийомів авангардизму – експонування промислово виготовлених предметів як витворів мистецтва), мультимедійності, театрального-ритуального характеру, відчутний стильовий вплив Ф. Гласса, Дж. Кейджа, М. Монка, С. Райха тощо.

Серед найвизначніших його творів – *опери* «Марко Поло» (1996), «Півоновий павільйон» (1998, 2010), «Чай: дзеркало душі» (2002), «Перший імператор» (2006); *ораторія* «Водяні страсті за Матфеєм» (“Water Passion After St. Matthew”); «Страсті за Буддою» (“Buddha Passion”, 2006); *Симфонія* для віолончелі соло, симфонічного оркестру, дитячого хору і дзвонів (1997), Internet Symphony (2009), Симфонія для струнних (2009), Симфонічна поема на 3-х нотах (Symphonic Poem on 3 Notes, 2011), *концерт* для піцикато фортепіано і 10 інструментів (“Concerto for Pizzicato Piano and Ten Instruments”, 1996), концерт для струнного оркестру і піпи (1999), концерт для струнного оркестру і гучжена (1999), “Yi°: Концерт для оркестру” (2002), Концерт для фортепіано “The Fire” (2008), Концерт для оркестру (2012), Концерт для ударних «Сльози природи» (Percussion Concerto: “The Tears of Nature”, 2012), Концерт для контрабаса «Тотем вовка» (Double Bass Concerto: “Wolf Totem”, 2015), Концерт для шести (Concerto for Six, 1997), *жанр «органічної музики»* (з використанням паперів, води, кераміки): Water Concerto for water percussion and orchestra (1998), Paper Concerto for paper percussion and orchestra (2003), Earth Concerto for stone and ceramic percussion with orchestra (2009), Музика води (“Water Music”, 2004) та ін.

виступів проводить в філармонійному залі Music Island в Сямень. Засновниця оркестру – перша жінка-диригентка в Китаї Чжен Сяоїн (Zheng Xiaoying, 郑小璜), яка обіймала також посаду головної диригентки Китайського національного оперного театру (CNOH) та завідувачки диригентського відділу Пекінської центральної музичної консерваторії. Нині – президент і законний представник оркестру Фанг І (Fang Yi), художній керівник оркестру Фу Ренчан (Fu Renchang). За останні сімнадцять сезонів, у співпраці з більш ніж 500 запрошеними музикантами, оркестр провів понад 1300 виступів у понад 80 містах як в Китаї, так і за кордоном.

Китайський філармонічний оркестр (The China Philharmonic Orchestra) – це симфонічний оркестр державного значення, який був створений 25 травня 2000 року на основі китайського симфонічного оркестру радіо і телебачення, котрий безпосередньо підпорядковується Головному управлінню радіо, кіно і телебачення Китаю. Ху Ень виконує обов'язки керівника філармонічного оркестру, Юй Лун (Yu Long, 余隆) обіймає посади художнього керівника і головного диригента. Симфонічний оркестр пропагує ідею просування симфонічної музики в Китаї та поступового завоювання статусу «першого в країні, кращого в Азії» і бути «в авангарді серед всесвітньо відомих» колективів.

16 грудня 2000 року, Китайський філармонічний оркестр під керуванням художнього керівника Юй Луни, дав урочистий дебютний концерт у Пекіні, і здобув великий успіх. Китайським філармонічним оркестром до сьогодні було завершено сім музичних сезонів, проведено ряд концертів, було зіграно багато симфонічної музики, твори китайських і зарубіжних композиторів. З вересня 2001 року по липень 2002 року Китайський філармонічний оркестр провів свій перший концертний сезон, відбулася світова прем'єра концерту для віолончелі сучасного композитора Філіпа Гераси, «Пісня про землю» Г. Малера, «Засудження Фауста» Г. Берліоза, а також симфонічна музика до пекінської музичної драми «Воєначальниця з дому Ян» та ін. У жовтні 2002 року, під

керуванням Юй Луни, Китайський філармонічний оркестр дав концерт, де були виконані твори китайських і зарубіжних композиторів, концерт завершився виконанням Восьмої симфонії Г. Малера.

2002–2003 музичний сезон ознаменувався вражаючими музичними заходами, які включали до себе серію концертів «Безсмертний Бетховен», під керівництвом диригента Юй Луни, а також у співпраці з видатними вітчизняними і зарубіжними музикантами в дев'яти концертах були зіграні всі симфонії, концерти, а також більша частина увертюр Л. Бетховена, концерти залишили дуже глибоке враження у слухачів, особливо виконання Дев'ятої симфонії Л. Бетховена переконливо продемонструвало високий рівень оркестру і його керівника Юй Луни. Так, Китайський філармонічний оркестр був включений до списку найкращих оркестрів Азії. За останні сім концертних сезонів Китайським філармонічним оркестром були завершені величезні музичні проекти трьох музичних сезонів – всі симфонії Г. Малера були представлені китайській публіці, серія концертів на честь видатних композиторів, до сторіччя від дня смерті А. Дворжака, 250-річчя від дня народження В. А. Моцарта, 100-річчя від дня народження Д. Шостаковича. Крім того, оркестром були успішно виконані опери «Кармен» Ж. Бізе та «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно, тим самим були продемонстровані художня могутність і високий професійний рівень оркестру.

Китайський філармонічний оркестр під керуванням Юй Луни гастролює країною і за кордоном. У вересні 2001 року, оркестр вирушив із гастролями на Тайвані, відбулися концерти в Тайбеї, Синьчжу, Тайчжуні та Гаосюні. У червні 2002 року, оркестр вирушив на гастролі до Північної Америки, брав участь у фестивалі Казальса в Пуерто-Ріко, диригент Юй Лун і запрошений диригент, композитор Кшиштоф Пендерецький диригували в двох концертах, далі оркестр вирушив у турне західним узбережжям Сполучених Штатів Америки, в Сан-Хосе, Лос-Анджелесу і до інших міст, концерти оркестру пройшли з великим успіхом. У вересні того ж року відбулися концерти оркестру в Японії і Кореї. У вересні 2003 року, Китайський філармонічний оркестр вирушив до

Європи, під керуванням Юй Луни, концерти пройшли з великим успіхом у Паризькій національній опері, Національному театрі Варшави та Відня. У грудні 2004 року Китайський філармонічний оркестр був запрошений виступати в Республіканському залі італійського парламенту на Різдвяному концерті, італійське державне телебачення широко висвітлило програму концерту, який викликав схвальні відгуки в світі в рамках програми Європейської мережі. З лютого по квітень 2005 року Китайський філармонічний оркестр під керівництвом диригента Юй Луни провів безпрецедентний у китайській історії музики, глобальний за масштабами світовий тур через океани, який тривав понад 40 днів і проходив у США, Канаді, Італії, Словенії, Хорватії, Великій Британії, Німеччині та інших країнах, у 22 містах були успішно проведені концерти. Такий тривалий тур у великих географічних межах став безпрецедентним не тільки в історії Китаю, але і у всій Азії, та привернув загальну увагу світової спільноти. Концерти, які пройшли в Лінкольн-центрі в Нью-Йорку, Лондонському концертному залі Барбікан-холі, Берлінському філармонійному залі та ряді інших музичних сценах, викликали величезний ажіотаж і піддалися гарячому обговоренню в засобах масової інформації, включаючи американський «Нью-Йорк Таймс» (“The New York Times”), британський «Таймс» (“The Times”), німецький «Франкфуртер Альгемайне Цайтунг» (“Frankfurter Allgemeine Zeitung”) та ін. За їхньою думкою, Китайський філармонічний оркестр «можна порівняти з будь-яким із провідних оркестрів світу», це «нова глава в історії китайської симфонії», «гордість китайського народу» і т. д. У травні 2008 року Китайський філармонічний оркестр був запрошений до Ватикану для виступу в залі Павла VI із відомим твором В. А. Моцарта «Реквіємом» і китайським твором «Жасмин». Вітчизняні й зарубіжні засоби масової інформації назвали цей концерт «криголамом музичної дипломатії». У листопаді 2000 року, німецька компанія звукозапису випустила дві платівки Китайського філармонійного оркестру під керуванням Юй Луни, на одній із яких записані опера «Тангейзер»

Р. Вагнера, твори Й. Брамса і А. Шенберга, на іншій – колекція китайської музики.

Сичуанський симфонічний оркестр (The Sichuan Symphony Orchestra (SSO), 四川交响乐团) заснований у 2002 році. До складу оркестру входять 140 музикантів. Виконавчий директор і головний диригент – Тан Цінші (Tang Qingshi, 唐青石), музичний керівник – Даррелл Енг (Darrell Ang).

Оркестр Центральної консерваторії (EOS оркестр) заснований у 2006 році, в його складі – викладачі та студенти, вітчизняні та зарубіжні учні, аспіранти. Художній керівник – диригент, професор Ху Юнянь (Hu Yongyan, 胡咏言).

Колектив домігся чималого і користується нині популярністю серед широких кіл слухачів. Протягом сезону оркестр проводить 10 концертів у Пекінському концертному залі, кожний четвертий тиждень місяця дає концерт у Великому театрі. Оркестр робить безліч записів класичної та сучасної музики різних напрямків і стилів. Зокрема, протягом декількох років ними були записані всі симфонії Г. Малера. З останніх програм слід виділити вечори, присвячені творчості Б. Бартока та П. Хіндеміта. Популяризатор сучасної китайської композиторської школи, колектив регулярно проводить прем'єри творів місцевих авторів (всього понад 80 опусів на 2005–2014 роки). Оркестр бере участь у створенні саундтреків до фільмів, при необхідності акомпанує пекінській музичній драмі тощо. Молоді артисти із задоволенням грають обробки популярних мелодій, рок-н-рол і симфонічні версії джазової класики.

Протягом сезону число концертів доходить до сімдесяти, включаючи мультимедійні та безкоштовні різдвяні концерти. Особливо необхідно відзначити менеджмент оркестру. Він організував таку унікальну акцію, як «Програма розвитку студентів *U-MUSIC EOS* симфонічного оркестру». Відповідно до неї, кращі студенти-оркестранти, які отримали мільйон (!) голосів слухачів концертів і відвідувачів інтернет-сайту оркестру, удостоюються спеціальних грантів. Ця програма висвітлюється *CCTV News*,

Агентством Сінхуа й іншими засобами масової інформації. В рамках програми *U-MUSIC* проходять виїзні презентації, щорічно понад 40 лекцій із живою музикою в таких навчальних закладах, як Пекінський університет, Університет Цинхуа, Гонконгський університет науки і технологій, Гонконгський університет Цзиньхуей та ін. З 2012 року оркестром проводиться музичний фестиваль у старому порту Шанхая, де протягом десяти днів відбулися концерти студентських оркестрів із різних регіонів Китайської Народної Республіки, організовуються майстер-класи, консультації провідних музикантів Китаю і зарубіжних країн. Міністерством освіти Китаю оркестру було присвоєно статус «Центру музичної освіти державного значення», тут розробляють нові навчальні плани, формують методичні принципи експериментальних занять для різних інструментальних складів, програми уроків із музичної літератури, читання партитур і розучування оркестрових партій, проводять пробні іспити. Багато досліджень і розробки фіксуються на *DVD* і *CD* та з грифом міністерства направляються до навчальних закладів країни. *EOS* симфонічний оркестр підготував велику кількість талантів, зайнятість випускників консерваторії після її закінчення становить сто відсотків.

Налагоджений і міжнародний обмін: у співпраці з Єльським університетом були поставлені Друга симфонія Г. Малера і Дев'ята симфонія Л. Бетховена, проводилися майстер-класи скрипальки та викладача Мідорі Іто, майстер-класи директора симфонічного оркестру Сан-Франциско, диригента Майкла Тілсона Томаса, оркестр фінансував участь китайських скрипалів у міжнародному конкурсі скрипалів імені І. Менухіна тощо.

Колектив ставить собі за мету охопити якомога більшу кількість студентів, залучити більше професіоналів вищого класу, щоб стати кращою організацією зі сприяння практичному розвитку китайської симфонічної культури, широкого поширення академічної музичної освіти.

Шанхайський філармонічний оркестр (The Shanghai Philharmonic Orchestra (SPO)) – був сформований на базі Шанхайського симфонічного

оркестру радіомовлення. Відомий диригент Чень Цзохуан (Chen Zuohuang, 陈佐滢) – його художній керівник. З січня 2008 року молодий диригент Чжан Лян (Zhang Liang, 张亮) взяв на себе обов'язки головного диригента.

У 1996 році Шанхайський оркестр кінематографії і Шанхайський оркестр радіомовлення об'єдналися в Шанхайський симфонічний оркестр радіомовлення. З початку дев'яностих років, оркестр співпрацює з багатьма вітчизняними і зарубіжними диригентами, такими як: Тан Мухай (Muhai Tang, 汤沐海), Шуй Лань (Lan Shui, 蓝水), Юй Лун, Хуан Інлін (Huang Yinling), Хуан Сяотунь (Huang Xiaotong, 黄晓同), Чжан Гоюнь (Zhang Guoyong, 张国勇), Тан Ліхуа (Tan Lihua, 谭利华), Девід Іткін (David Itellin), М. Г. Мора (M. G. Mola) і багатьма іншими. Знаменитий скрипаль Ісаак Стерн незадовго до смерті дав концерт у співпраці з Шанхайським симфонічним оркестром. То був його останній візит до Китаю. З 1999 року, під керівництвом Ху Юняня (Hu Yongyan, 胡咏言) з оркестром виступали Пласідо Домінго, Лучано Паваротті, Іцхак Перлман, Йо-Йо Ма, Тан Дун, Ланг Ланг, Ляо Чанюнь, Хуан Ін, Сюй Чжун, успішно проведено низку концертів. Колектив також успішно співпрацює з провідними світовими балетними трупамі, що гастролують у Шанхаї. Серед них: Цюріхська балетна трупа, балетна трупа Санкт-Петербурзького Державного академічного Маріїнського театру опери і балету, Австралійський балет (The Australian Ballet) тощо.

У 1997 році оркестр дав успішні концерти в Південній Кореї, Італії, Швейцарії та Франції. У 2001 році виступив у Гонконзі та Макао. Оркестр названий одним із найперспективніших оркестрів Азії.

Ханчжоузький філармонічний оркестр (The Hangzhou Philharmonic Orchestra, 杭州爱乐乐团) був заснований 25 грудня 2007 року й зарекомендував себе як один із найвидатніших симфонічних оркестрів Китаю. У репертуарі оркестру представлена більшість музичних жанрів: оперна, балетна, симфонічна і камерна музика, музика до фільмів тощо. Колектив пропагує сучасну музику, особливо твори китайських композиторів (зокрема

Цигана Ченя (Qigang Chen, 陈其钢). У його складі – 80 музикантів, в тому числі кілька іноземних виконавців. Художній керівник і головний диригент із 2009 року – Ян Ян (Yang Yang, 杨洋).

Оркестр виступав з відомими музикантами з Китаю та усього світу, включаючи Ланг Ланга, Сару Чанг, Андрія Гаврилова, Гідона Кремера, Максима Венгерова, Йо-Йо Ма і такими диригентами, як Кшиштоф Пендерецький, Зубін Мета, Осмо Вяньська та Пааво Ярві.

Тож, спостерігаємо, що процес зародження, формування та розвиток *національної китайської симфонічної музики* зайняв менше, ніж сторіччя. На думку Янь Цзяньнана, точна ж дата виникнення **оркестру китайських народних інструментів** досі викликає суперечки. Деякі дослідники з Тайваню вважають, що він з'явився на основі оркестру музичного товариства «Датун» (1919)¹⁷. За думкою вчених, у цей час виконавці на традиційних музичних інструментах починають надихатися створенням симфонічного оркестру.

У товаристві «Датун» вперше стали використовувати європейську нотацію для оркестру. Вона була необхідна для передачі більш складної оркестрової фактури, сприяла об'єднанню оркестру, тому було необхідно домогтися від музикантів точного виконання нот. Восени 1929 року музиканти товариства «Датун» створили чотиричастинний твір «Велика громадянська музика» («国民大乐», guómín dà yuè). У січні 1930 року відбулася прем'єра цього твору в концерті, присвяченому боротьбі з наркотиками [133, с. 36].

В оркестрі товариства «Датун» відбувся поділ на групи: духові, струнні щипкові, струнні смичкові і ударні інструменти. До групи духових інструментів належали: флейта *діцзи* (1), флейта *чжуди* (2), багатостовбурна флейта *пайсяо* (1), губний орган *шен* (2), окарина *сюнь* (1), поперечна бамбукова басова флейта *чи* (1), басовий духовий інструмент, схожий на європейський фагот – *бейсигуань* (2) (існував тільки в період роботи товариства «Датун» до кінця

¹⁷ Засновник *музичного товариства «Датун»* – *Чжен Цзіньвень*. У 1918 році спільно зі своїм двоюрідним братом організував школу «Ціньсе» в Шанхаї. В 1919 році, коли розгорнувся «Рух 4 травня» (антиімперіалістичний, переважно антияпонський, рух у Китаї в травні-червні 1919 року), Чжен Цзіньвень надихнувся рухом за нову культуру і перейменував свою школу в музичне товариство «Датун» [106].

1940-х років). Всього в групі налічувалося 10 осіб. Струнна смичкова група складалася з *ерху* (4), *гунху* (2) – всього 6 чоловік. У струнно-щипковій групі було 15 музикантів: *піпа* (4), малий *хулей* (2), великий *хулей* (2), *цинъ* (1), *шуанцін* (2), альтова лютя *чжунжуань* (2), 72-струнна арфа *кунхоу*, 50-струнна велика цитра *се*. Ударна група включала в себе великий і малий барабани, морський гонг хайло, малий *бяньчжун*, *фансян* (рама з підвісними мідними пластинами), тонкі гонги *баобо*, калатала *бую*, *фоу* (глиняна амфора як ударний інструмент), бамбукові калатала *бадала*. Каркас оркестру товариства «Датун» був заснований на моделі Цзяньнаньського оркестру струнних і духових інструментів [106, с. 124–125].

У свою чергу, Малайзійський дослідник Тан Сунь Бенг вказує на терміни започаткування першого оркестру китайських народних інструментів в 1930-ті роки. На його думку, оркестр був організований музикантами, які навчалися в СРСР та Європі та хотіли об'єднати риси європейського і національного оркестрів [119, с. 107]. Дослідник Су Юй Чен стверджує, що перший оркестр китайських народних інструментів, створений за зразком європейського симфонічного, був заснований в 1953 році в Пекіні [73]. Цю дату підтверджують й інші дослідники з материкового Китаю, які вважають, що історію китайських оркестрів слід вести з 1953 року – після заснування КНР і з моменту створення «Китайського народного оркестру радіомовлення» [25, с. 46]. Найбільш переконливою на сьогоднішній день, на наш погляд, слід вважати точку зору, що Перший оркестр китайських народних інструментів з'явився в 1953 році на основі оркестру товариства «Датун» і «Китайського народного оркестру радіомовлення» [106, с. 36]. Першим диригентом оркестру китайських народних інструментів став Пен Сювень (1931–1996), який здійснював також композиторську діяльність.

На процес створення й поширення оркестрів китайських народних інструментів, безумовно, впливала не тільки еволюція симфонічного оркестру та його стрімкий розвиток на китайському ґрунті, а й невпинна асиміляція культур. Так, якщо з середини ХІХ (коли в Китаї почався процес освоєння

західної музичної культури) і до початку ХХ століття в країні працювали лише три симфонічні оркестри – «Пекінський симфонічний оркестр ім. сера Роберта Харта», Шанхайський муніципальний симфонічний оркестр і Харбінський симфонічний оркестр при управлінні Китайської Східної залізниці», то вже наприкінці 1940-х років активно функціонували близько 50 оркестрів малого складу [133]¹⁸.

Нині ж здійснюють творчу діяльність кілька найбільших оркестрів народних інструментів: Центральний оркестр китайських народних інструментів Радіо Китаю (головний диригент – Пен Цзяпен); Шанхайський оркестр китайських народних інструментів (головний диригент – Ван Пуцзянь); Гонконгський оркестр китайських національних інструментів (головний диригент – Янь Хуічан); Тайванський оркестр китайських народних інструментів (головний диригент – Лі Шимін). Оркестр китайських народних інструментів функціонує і в Малайзії, близько третини населення цієї країни складають китайці [119, с. 107].

Центральний оркестр китайських народних інструментів Радіо Китаю (The China Broadcasting Chinese Orchestra, 中国广播民族乐团) заснований у 1953 році в Пекіні. Виконавський колектив оркестру налічує близько 100 учасників. Протягом 40 років (1956–1996), завдяки постійним зусиллям Пена Сювеня (Peng Xiuwen, 彭修文)¹⁹, відомого китайського диригента і композитора, було сформовано базову структуру народного оркестру на основі поєднання струнних інструментів, щипкових інструментів, духових та ударних інструментів. З 1997 року і до нині посаду головного диригента обіймає Пен Цзяпен (Peng Jiapeng, 彭家鹏)²⁰. Оркестр записав

¹⁸ В історії залишилися імена перших диригентів симфонічних оркестрів: Цзюнь Цзелі (1878–1950), Олександра Добурського, Рудольфа Бака та інших [133, с. 58].

¹⁹ Зокрема, відбулися прем'єри творів, визнаних класикою китайської симфонічної музики, Пеня Сювеня: “Dance of the Yao People”, “Purple Bamboo Melody”, “The Moon Reflected in Two Springs”, “The Moon On High”, “Days of Emancipation”, “Dancing in the Moonlight” і “Spring on a Moonlit River”, а також близько 1000 творів інших китайських композиторів.

²⁰ **Пен Цзяпен** народився у 1965 році. У 1992 році отримав ступінь магістра у Центральній консерваторії Китаю зі спеціальності «Диригування». У 2015 році отримав диплом оперного диригента Віденського університету музики та виконавських мистецтв (клас професора Конада Райна Тернера (Konad

музику до близько тисячі фільмів, телепрограм, радіопередач, концертних програм з оперної та балетної та симфонічної музики на аудіо-касети і компакт-диски, зробивши неоціненний внесок у телерадіомовлення, кіно- і телеіндустрію Китаю. Оркестр виступав із гастроями у понад 70 країнах та регіонах, популяризуючи китайську культуру та мистецтво.

Гонконгський оркестр китайських національних інструментів (Hong Kong Chinese Orchestra) заснований в 1977 році в Гонконгу, вважається єдиним державним повнорозмірним професійним оркестром китайських народних інструментів, модифікованим під вимоги високої музики і повноцінного звучання в оркестровому середовищі. Під керівництвом чинного художнього керівника і головного диригента оркестру Яня Хуїчана (Yan Huichang, з 1997 року і до нині) та колишнього музичного керівника – Нг Тай-Конгу (Ng Tai Kong, 1977–1986 рр.), Куан Най-Чжуна (Kuan Nai-chung, 1986–1993 рр.) і Генрі Шека (Henry Shek, 1993–1999 рр.), місія оркестру полягала в популяризації китайської музики. Творча діяльність оркестру ґрунтується на культурній спадщині Китаю.

Його репертуар включає в себе як традиційну китайську музику, так і сучасні повномасштабні твори. Оркестр відкриває нові музичні горизонти, виконуючи твори різних жанрів і стилів, і за роки існування представив понад 2400 оригінальних композицій і аранжувань, більшість із яких отримали нагороди як на батьківщині, так і за кордоном. Нині до складу оркестру входить 85 музикантів, розділених на чотири групи: смичкові струнні, щипкові струнні, духові та ударні інструменти. В оркестрі використовуються як традиційні, так і вдосконалені китайські народні інструменти.

Колектив виступав у Австралії, Сінгапурі, Японії, Південній Кореї, материковому Китаї, Тайвані, Макао, Канаді, США, Нідерландах, Австрії, Німеччині, Великій Британії, Франції, Чехії, Новій Зеландії, Ірландії, Росії, Бельгії та Норвегії. Оркестр має велику дискографію, що налічує понад

Rhein Turner). Він – володар спеціальних премій «Золотий диригент Китаю», «10 найвидатніших молодих людей Китаю» тощо.

50 компакт-дисків, яка включає в себе живі записи власних концертів, а також студійні записи у форматах CD, VCD, DVD та BD (Blu-Ray Disc).

Шанхайський оркестр китайських народних інструментів (The Shanghai Chinese Orchestra, 上海民族乐团) – великий оркестр традиційних китайських музичних інструментів, що базується в Шанхаї (Китай). Він був створений у 1952 році і став першим масштабним сучасним оркестром традиційних інструментів у Китаї. В історії Шанхайського китайського оркестру було багато видатних артистів, які зробили значний внесок у розвиток національної музики, такі як: Чжан Цзицян (Zhang Ziqian), Лу Чунлін (Lu Chunling), Сунь Юде (Sun Yude), Гу Гуаньрен (Gu Guanren), Мін Хуйфен (Min Huifen), Ю Сюнфа (Yu Xunfa), Гонг І (Gong Yi) та ін. З 2005 року оркестр перейняв західну ідею формування концертного музичного сезону та деталізації кожної програми, залученні молодих виконавців до складу колективу, експериментам із різними музичними жанрами задля винахідливого апелювання традиційними звуками тощо.

Сінгапурський китайський оркестр (Singapore Chinese Orchestra, SCO) заснований у 1997 році та включає у свій склад понад 80 музикантів. Головний диригент з 2013 року – Квек Лінг Кіонг (Quek Ling Kiong), музичний керівник – Цунг Йє (Tsung Yeh). Метою колективу є збереження традиційного мистецтва і культури Китаю та утвердження своєї унікальної ідентичності шляхом включення до своєї музики елементів культури Південно-Східної Азії. Оркестр є засновником Сінгапурського міжнародного конкурсу китайської оркестрової композиції (SICCOC) у 2006, 2011 та 2015 роках відповідно, авторські твори і аранжування композиторів-переможців якого входять до його оновленого репертуару (зокрема, твори композитора-резидента 2020–2022 років Вана Ченвея (Wang Chenwei) «Острови сестер», «Нескінченний острів», «Злиття» та ін.).

Загалом, оркестр китайських народних інструментів має наступний основний склад: *група духових інструментів* – бамбукова флейта *діцзі* (чжуді),

гобої *гуаньцзи* (*guanzi 管子*) і *сона*, губний орган *шен* (*笙*); група ударних інструментів – великі і малі тарілки *дало* і *сяоло*, барабани *гу* та інші інструменти в залежності від конкретних творів; група струнно-щипкових інструментів – лютня *піна* (*琵琶*), цитри *жуань*, *люцинь* (*柳琴*); група струнно-смичкових інструментів – *гаоху* (*高胡*), *ерху* (*二胡*), *чжунху* (*中胡*), *даху* (*大胡*), віолончель (*大提琴*), *геху* (*革胡*) або контрабас (*低音提琴* або *倍大提琴*) [69]. До групи струнних інструментів також входять цимбали – *янцинь* (*扬琴*). Можна виділити три варіанти складу оркестру китайських народних інструментів: малий оркестр (близько 40 людей); середній оркестр (близько 50 людей); великий оркестр (понад 60 людей).

За думкою Янь Цзянань, «розташування інструментів на сцені враховує гучність їх звучання для створення необхідного балансу. Хоча оркестр китайських народних інструментів схожий із симфонічним (в плані зовнішнього вигляду і розташування музикантів на сцені), в музичному плані він має деякі специфічні особливості (“слабкі місця”), пов'язані зі звуковим балансом під час виконання» [104, с. 131]. Поруч із диригентом розташовується група струнних інструментів. Зліва направо, по колу: *гаоху* (*高胡*), *геху* (*革胡*), далі лівіше – басовий *геху* (контрабас), потім праворуч *чжунху* (*中胡*) і *гаоху*. Прямо перед диригентом знаходиться *гучжен* (*古筝*), трохи далі – малий *жуань*. Рядом вище розташовуються *саньсянь* (*三弦*), великий *жуань* і альтовий *жуань*. У групі духових інструментів диспозиція така: верхній ряд – басовий *шен* (*低音笙*), альтовий *шен* (*中音笙*), сопрановий *шен* (*高音笙*), басова і альтова *сона* (*低音唢呐* і *中音唢呐*). Середній ряд: *банди* (*梆笛*), *цюйді* (*曲笛*), басовий *гуань* (*低音管*), альтовий *гуань* (*中音管*), сопрановий *гуань* (*高音管*), басова *сона* (*diyinsuona, 低音唢呐*), тенорова *сона* (*次中音唢呐*). Третій ряд – *сіньді* (*新笛*), *піна* (*琵琶*), *янцинь* (*扬琴*). Група ударних інструментів опоясує групу духових: зліва знаходяться дзвони *бяньчжун* (*编钟*) і барабани (*小鼓* і *军鼓*), в центрі – литаври (*定音鼓*) і ксилофон, праворуч – гонг [104, с. 131–132].

Якщо основою симфонічного оркестру є струнна група, то в оркестрі китайських народних інструментів головною може бути як група струнних, так і духових інструментів²¹. Тембр духових інструментів більш насичений і зазвичай заглушає звучання струнних [104, с. 133]. Проблема інтонування в оркестрі китайських народних інструментів пов'язана з техніко-акустичними особливостями музичних інструментів, а також частково з характером музикантів: виконавці на народних інструментах часто відрізняються підвищеною емоційністю (що характерно для традиційних ансамблів). Це також впливає на точність виконання [106, с. 134–135].

Висновки до першого розділу

У другій половині ХХ століття – першій третині ХХІ століття музична культура Китаю стає об'єктом дослідження для багатьох науковців, що свідчить не лише про системність підходу, але й про формування цілісного портрету цієї важливої та актуальної традиції у сучасному світі.

Серед наукової проблематики дослідників відмітимо наступні: наукове осмислення та узагальнення проблематики китайської традиційної нотації (ієрографічної та цифрової); питання китайської музичної естетики; засад учення Конфуція; особливості класичної літератури Китаю та поезії «Ши Цзін»; проблема діалогу «Схід–Захід»; вивчення музичної термінології та лексики, притаманне китайській культурі; академічне концертне життя сучасного Китаю (концертна діяльність оркестрових колективів, історії діяльності міжнародного радіо Китаю); структура та феномен китайської (пекінської) опери; театральне мистецтво Китаю (мистецтво декорації, костюми, пісні, гра, ляльки і маски); особливості розвитку різних жанрів китайської академічної музики (жанру симфонічної поеми, жанру концерту для соліста з оркестром, симфонічної музики для духового/воєнного оркестрів, камерно-вокальної, камерно-інструментальної та духової музики); проблематика

²¹ Як зазначає Янь Цзянань: «це обумовлено історичною традицією. У стародавньому Китаї існував традиційний оркестр під назвою Цзянян Сичжу (江南丝竹 букв. – Музика шовку і бамбука), в якому головним інструментом була флейта, тому і сьогодні зберігається пріоритет духових інструментів» [106, с. 44].

народної музики в рамках етномузикознавства; вивчення питання ладоутворення у народній китайській музиці; проблема програмності та музичної форми в оркестрових партитурах; пісенної художньої культури Китаю; фольклору Китаю; інструментознавство китайських народних інструментів; питання музичної освіти, як спеціалізованої, так і музики в загальноосвітній школі; засади музичної освіти в Стародавньому Китаї; теоретичні та методичні питання педагогіки тощо.

Питанню виникнення і розвитку китайської симфонічної музики присвячено чимало робіт (дослідження Ван Яохуа, Лі Ліна, Ху Цзюньчі, Лян Маочуня Ван Юйхе, Чи Ліна тощо). Проведений музично-історичний аналіз дозволяє вважати, що формування і розвиток китайської симфонічної музики відбувався разом з історичним розвитком всього китайського мистецтва, який можна поділити на етапи: період зародження (1840–1927), період формування в умовах розколу (1927–1949), період розквіту (1949–1966), період спаду (1966–1976), період відродження (з 1976 і дотепер).

Зародження симфонічної музики в перший період відбувалося дуже повільно і поступово, відображаючи типологічну консервативність східної культури. Розвиток китайської симфонічної музики є продовженням китайської музичної культури; в процесі взаємодії китайської та західної культур вона поєднала в собі національний китайський світогляд, естетичні прагнення, прояви музичної індивідуальності з подібними і різними феноменами західної культури. Так, наприклад, китайський національний оркестр духових і струнних інструментів, яким у найбільшій мірі притаманні національні риси, з одного боку, зберігає особливості традиційного китайського оркестру і, в той же час, з точки зору аранжування, інструментування, управління оркестром і розташування місць виконавців в оркестрі в більшій мірі запозичує та використовує переваги і методи симфонічного європейського оркестру.

Велика кількість оркестрових колективів у Китаї показові самі по собі, вони демонструють затребуваність і високий професіоналізм даного виду мистецтва. Деякі оркестри існують понад ста років, деякі створені за останні

двадцять років. Одні оркестри є суто професійними, інші – аматорськими. Формування репертуарної політики оркестрів Китаю (особливо на початку ХХ століття і до 1950-х років) була в прямій залежності від займаної посади диригента в той чи інший період і його вподобань щодо того чи іншого музичного стилю, або епохи, або ж щодо приналежності диригента до певної педагогічної школи.

У Китаї симфонічні оркестри також поділяються на два типи виконавських колективів: бюджетну організацію і незалежне виробниче об'єднання. Різняться колективи і за інструментальним складом, і за тематичним спрямуванням. Перший тип колективу – європейський склад симфонічного оркестру, котрий виконує як європейську класику і сучасні надскладні композиції. Другий тип – оркестр класичних китайських народних інструментів, репертуар якого базується на стародавніх творах анонімних авторів із використанням тематизму китайського фольклору, на вже класичних авторських творах із опрацьованими композиторами народних першоджерел тощо.

Якщо основою симфонічного оркестру є струнна група, то в оркестрі китайських народних інструментів головною може бути як група струнних, так і духових інструментів. Тембр духових інструментів більш насичений, і зазвичай заглушає звучання струнних. Проблема інтонування в оркестрі китайських народних інструментів пов'язана з техніко-акустичними особливостями музичних інструментів, а також частково з характером музикантів: виконавці на народних інструментах часто відрізняються підвищеною емоційністю (що характерно для традиційних ансамблів). Це також впливає на точність виконання

Охарактеризовані 23 основні, на нашу думку, колективи країни за біографічним і репертуарним принципами, з яких: 18 – європейського зразка симфонічних оркестрів, 5 – оркестрів китайських народних інструментів. Із 18 колективів класичного європейського складу – 3 найдавніших в історії Китаю оркестри: Шанхайський симфонічний оркестр (1879 року заснування),

Філармонічний оркестр Гонконгу (1895 року заснування), Харбінський симфонічний оркестр (1898 року заснування). 3 оркестри, засновані у період 1940–1950-х років: Китайський симфонічний оркестр радіо і телебачення (1949), Гуанчжоузький симфонічний оркестр і Симфонічний оркестр Харбіну театру пісні і танцю (1957). 6 оркестрів, заснованих у період 1960–1990-х років: Харбінський оркестр оперного театру (1962), Другий західний симфонічний оркестр провінції Хейлунцзян (1972), Пекінський симфонічний оркестр (1977), Гонконгський молодіжний симфонічний оркестр (1978), Шеньчженьський симфонічний оркестр (1982), Сяменьський філармонічний оркестр (1998). 6 оркестрів сучасного періоду – перших 20 років XXI століття: Китайський філармонічний оркестр (2000), Сичуанський симфонічний оркестр (2002), Оркестр Центральної консерваторії (2006), Шанхайський філармонічний оркестр (2008), Ханчжоузький філармонічний оркестр (2007) і Симфонічний оркестр Гуйяна (2009).

Симфонічні оркестри китайських народних інструментів засновані у XX столітті – у період із 1919 по 1997 роки, зокрема: Оркестр китайських народних інструментів (1919), Шанхайський оркестр китайських народних оркестрів (1952), Центральний оркестр китайських народних інструментів Радіо Китаю (1953), Гонконгський оркестр китайських національних інструментів (1977) та Сінгапурський китайських оркестр (1997).

РОЗДІЛ 2

ПРОЯВИ СИМФОНІЗМУ ЯК КОМПЛЕКСНОГО ЯВИЩА

КИТАЙСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ

НА ПРИКЛАДІ КИТАЙСЬКОЇ ПРОГРАМНОЇ УВЕРТЮРИ

ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

2. 1 Традиційні китайські типи нотації: загальні особливості

Не дивлячись на те, що китайська академічна музична (виконавська, композиторська та ін.) культура дедалі більше зазнає впливу європейських музичних традицій (зокрема, музичної писемності, музично-теоретичної та виконавської освіти і загалом традицій європейського симфонізму), на сьогодні в Китаї фактично функціонують дві системи музичної нотації: звична для кожного музиканта, який навчався в системі «західної музичної культури» – європейська (власне нотна) і не менш звична для китайських музикантів – традиційна китайська (цифрова). В музичній практиці вони співіснують як окремо, так і в різноманітних поєднаннях. Наприклад, багато творів існують в обох версіях запису, тож іноді навіть можна зустріти ансамбль, де різні музиканти грають один твір, а їхні партії записані у різних нотаційних системах.

В цілому музична писемність Китаю справила величезний вплив на формування музичної лексики країн далекосхідного ареалу. Цю спадкоємність можна прослідкувати через ієрогліфи й літературну мову в цілому, на прикладі вивчення яких можна простежити характер цих запозичень. Крім того, свою роль китайська музична писемність зіграла в становленні культури Кореї, Японії та ряду інших земель Далекого Сходу.

Її витоки знаходимо в навчанні Кун Фу Цзи (Конфуція), а також у релігійних течіях даосизму, буддизму та шаманізму. З V століття до н. е., тобто з розвитком конфуціанства, музика в Китаї набуває важливого суспільного значення. Основні категорії доктрини Конфуція – лі («ритуал», норма поведінки) і жень («гуманність», вищий етичний закон), – у цілому відповідали

інтересам правлячого класу (аристократії), що знайшли своє втілення у музиці. Мислитель високо оцінював виховну роль музики. Відповідно до конфуціанства, музика була мікрокосмосом, який уособлює великий космос. У розумінні стародавніх китайських філософів музика була покликана грати суто практичну роль. Конфуцій стверджував, що прекрасна музика сприяє істинному державному устрою, саме тому вона має складну ієрархічну структуру. Багато елементів китайської музики носили символічний характер, який визначався древньою натурфілософією, і в той же час вона відрізнялася строгою музичною системою, будь-які порушення якої могли призвести, за віруваннями стародавніх китайців, до різних лих.

У більш пізніх китайських міфах і легендах (VI–III ст. до н. е.) йдеться про вплив музики на природу. За допомогою музики прагнули викликати дощ, впливати на зростання злаків і цвітіння рослин; із музикою пов'язували різні доблесті героїв: так, витоком чесноти міфічного правителя Шуня вважалася досконала гра на цині (5-ти струнній цитрі). Існувала навіть спеціальна придворна посада – дасиюе (V–IV ст. до н. е.), який володів майстерністю виконання пісенної і танцювальної музики, а також навчав музикантів і танцюристів. Характерно, що в книзі «Опис етикету» («Лі цзи», V ст. до н. е.) містився розділ «Записки про музику» («Юе цзи»).

У китайській музиці була прийнята ієрогліфічна музична звукова система *люй-люй* (закон, лад, міра), винахід якої приписується засновнику першої з п'яти легендарних династій, які започаткували китайську цивілізацію, імператору Хуанді (столітнє царювання якого відноситься до 2697–2597 рр. до н. е.) та його придворному музикантові Лінь Луню. У XVI столітті Чжу Цзайюй розвинув принцип рівномірного темперованого 12 ступеневого звукоряду, завершивши досягнення системи люй. Система символізує філософсько-космологічні та морально-естетичні уявлення Давнього Китаю. В основі люй-люй – 12-ступеневий звукоряд, який був утворений 12 бамбуковими трубками різної величини, розташованими в такому співвідношенні, що виникав ланцюг висхідних квінтових ходів; кожен з 12 звуків послідовного ряду трубок у

системі люй-люй мав глибокий натурфілософський та магічний сенс: так, непарні звуки втілювали світлі, активні сили неба – *ян*, парні – темні, пасивні сили землі – *інь*; всі разом вони висловлювали зміну 12 місяців у році і годин у добі. Система люй-люй із 12 хроматичними півтонами вже в давнину містила в собі кварто-квінтове коло і можливості строгої темперації. Теоретики китайської музики близько 2000 років коментували та переосмислювали цю систему. У 12-напівтоновому хроматичному звукоряді (сам по собі не був ладовою основою для розвитку інтонаційного мислення) не виявляються ладові функції тому, що утворювані його звуки не виявляють інтенсивних ладових сполучень і тяжіння один до одного або до тоніки (*Див. Додаток А. Нотні приклади № 1, 2*).

Близько VII ст. до н. е., відповідно до розвитку інтонаційної природи китайської мови, в китайській музиці з системи люй-люй було виділено 5 найважливіших тонів, що утворили пентатонний звукоряд. Походження ступенів пентатоніки багато в чому пояснювалося наслідуванням природі: 1-й звук – грім; 2-й – шум вітру в гілках; 3-й – потріскування дров у вогні; 4-й і 5-й – дзюрчання струмка. З якого б звуку не будувалася пентатонна гама, I ступінь (що має символічне значення) називався *гун* (палац), II – *шан* (бесіда, рада), III – *цзюе* (ріг), IV – *чжи* (маніфестація), V – юй (крила). Ці 5 звуків ототожнювалися також із 5 першоелементами древньої натурфілософії зі шкалою 5 основних кольорів. Вони мали і соціальну інтерпретацію: гун символізував правителя, шан – чиновників, цзюе – народ, чжи – діяння, юй – об'єкти.

У навчанні Кун Фу Цзи (Конфуція), а також в релігійних течіях даосизму, буддизму і шаманізму були свої особливості фіксації музичного матеріалу. Варто відзначити, що в західному музикознавстві існує уявлення про те, що особливості музичної писемності Китаю реалізують характер імпровізації усної і письмової традицій. Нотації (ієрогліфи та *jianpu*) могли окремо фіксувати лише висоту звуку, напрямок руху мелодії або ж ритм. В інших моментах

музикант імпровізував. У той же час, такий підхід виглядає дещо поверхневим і не враховує особливості філософії та естетики Китаю.

У даному дослідженні нами робиться спроба віднайти взаємозв'язок типів традиційної музичної писемності Китаю з релігією та філософією. Варто зазначити, що візуальний ряд традиційного нотного письма виконує завдання психологічного налаштування виконавця, тому найважливішою функцією музичної писемності Китаю та Кореї постає візуалізація музичного образу. Тобто в залежності від характеру запису твору можна оцінювати відображений образ або його філософський сенс.

Нотація *цзянь-пу* (*jianpu*, 简谱, буквально «спрощена нотація») доволі молода. Основою для її створення послужила система *Galin-Paris-Chevé*, придумана П'єром Галеном (*Pierre Galin*). Аналогічний винахід був представлений у Французькій академії наук Жан-Жаком Руссо (*Jean-Jacques Rousseau*) в 1742 році. Незважаючи на європейське коріння, ця нотація стала популярною в Східній Азії, включаючи М'янму (Бірму), Японію, Тайвань та в материковому Китаї. Багато старовинних записів традиційної китайської музики переведені з *Gongche* на цю нотацію. До середини ХХ століття шкільні пісенники (а також церковні пісенники і нотна література для військових духових оркестрів) містила подвійний запис: арабськими цифрами і за допомогою нотації «гунче». Починаючи з 1950-х років нотація «гунче» перестала вживатися в масовому музичному побуті. Її місце зайняла європейська цифрова нотація (арабськими цифрами) та нотолінійний запис. Перша з них переважає в загальноосвітній школі, а друга – в сфері спеціальної музичної освіти, а також у нотних виданнях.

Система звуковисотної фіксації *цзянь-пу* (*jianpu*) (Див. Додаток А. Нотний приклад № 3) будується з семи основних тонів – цифри 1–7, які без додаткових позначень означають до, ре, ... сі (*c, d, ... h*). Якщо ж спочатку п'єси стоїть знак “1 = X”, де X – одне зі значень основних тонів, що визначає тоніку, то звукоряд зсувається на це значення. Тобто, наприклад, 1=f, 2=g і так далі. Це

називається «система з плаваючим “До”» (*movable “do” system*). Зниження/підвищення на півтону позначаються «західними» знаками альтерації. Точка під цифрою означає зниження на октаву, над цифрою – підвищення. Дві точки – дві октави. Цифра-нота без підкреслення триває одну чверть, із одним підкресленням – восьму, з двома – шістнадцяту. Точка праворуч від цифри, як і в західній нотації, збільшує тривалість на половину, друга точка – на половину половини. Дефіс праворуч від цифри означає збільшення тривалості на тривалість ноти, наприклад, ціла нота запишеться як «1---». Нуль означає паузу, тривалість паузи позначається як і для нот. Вертикальне розташування цифр означає акорд із відповідних нот. Тактові риси, ліги, знаки повторення, динаміки і т. п. – як у західній нотації. Угрупування нот особливого сенсу не має, різниці, наприклад, між $\overset{1}{\cdot} \overset{2}{\cdot} \overset{3}{\cdot}$ та $\overset{125}{\cdot}$ немає, проте є позначення для тріолей, квартолей тощо. Ще перед п'есою може бути вказаний розмір, але це не обов'язково.

Символ «*/-*» перед позначенням темпу, а потім над нотами той же, але з двома, трьома рисками і т. д. означає частину музичної форми. У західній нотації ми її позначаємо як 1, 2, 3 ..., або A, B, C ... Порожній простір між цифрами ніякого значення не має і використовується лише для підвищення зручності та простоти прочитання тексту. У китайській традиційній музиці в основному використовується рівномірна температура, і висота четвертого тону (*f*) дійсно розташовується між “*f*” і “*fis*”, а сьомого – відповідно між “*b*” і “*h*”. Перед п'есою можуть бути вказаними вимоги щодо настроювання інструмента, як наприклад: $\overset{5}{\cdot} \overset{6}{\cdot} \overset{1}{\cdot} \overset{2}{\cdot} \overset{3}{\cdot} \overset{5}{\cdot} \overset{6}{\cdot}$, назва, рік написання і автор твору (останнє, до речі, допоможе зрозуміти чи твір є першоджерелом або однією версією з множинних більш сучасніших інтерпретацій).

Однак якщо говорити про традиційні типи музичної нотації, пов'язані з ієрогліфами, то вони мають абсолютно інший підхід. Так, специфічні риси конфуціанського вчення відображені в ряді нотаційних систем (*люй-цзи-пу*, *у-*

шен-цзи-пу, гун-че-пу і цзянь-цзи-пу (оркестрова традиція) в партитурних записах китайської багатоголосної музики.

До ієрогліфічної китайської нотації належать: цзянь-цзи-пу (减字谱, «нотний запис скороченими ієрогліфами») в музиці гуциня (Див. Додаток А. Нотні приклади № 5 і 6), гун-че-пу (工尺谱, «нотація гунче») в китайській драмі (Див. Додаток А. Нотний приклад № 4) та сучасну нотацію цзянь-пу (简谱, «спрощена нотація»). Найдавнішим зразком нотації цзянь-цзи-пу вважається рукопис «Цзе ши дяо ю лань» («Сокровенна орхідея в тональності меморіальної стели»), який був перенотований в епоху династії Тан (618–907 н.е.) редактором Цю Міном (494–590 н.е.), що жив у час династії Лян (502–587 н.е.) (за матеріалами Чень Чжен Тіна)²². Цзянь-цзи-пу продовжила свій розвиток далі й у період династії Сун (960–1279 н.е.). Під час правління династії Мін (1368–1644 н.е.) [85, с. 380] – досягла свого найбільшого розквіту й стало класичного вигляду. Зразки нотації опубліковані у збірниках п'єс різних педагогічних шкіл гуциня.

Цзянь-цзи-пу містить величезну кількість символів: в одному знакові використовуються кілька скорочених елементів, що мають власні значення. У табулатурній нотації, спеціально створеній для сольного музикування на китайському семиструнному щипковому інструменті гуцинь (gǔqín 古琴) використовуються цифри, які поділяються на кілька груп. В одній групі фіксується порядок струни від 1 до 7. В другій – використовується числовий ряд від 1 до 13 і вказується на місце притиснення струни (використовуються спеціальні «цвяшки» хуей 徽 замість позначення ладів у циня). Третя група цифр від 1 до 10 пов'язана із фень 分 і вказує на підрозділи між двома хуей (Див. Додаток А. Нотний приклад № 7).

Використовувалося також більше двохсот символів, які представляли способи графічного відображення тривалості звуків, *vibrato*, *glissando*, зміни

²² У Європі найбільш ранні табулатури (для лютні) з'явилися тільки в XIV ст. і були незрівнянно простіше китайських.

темпу і т.д. Ієрогліфи табулатури для гуциня наділяються різноманітними властивостями образної виразності, багатозначності та метафоричності, що дає підставу говорити про прояв у ієрогліфах цзянь-цзи-пу властивостей символізму. Символ є найважливішим структурним мовним елементом культур, яким властиве музичне мислення міфологічного типу. Однією з найважливіших функцій традиційної нотної графіки є сугестивна функція, яка полягає в можливості «навіювати» виконавцю певне коло образів і систему уявлень, пов'язаних із найважливішими релігійно-міфологічними системами.

Найперші згадки про гуцинь з'являються у канонах «Ши Цзін» і «Лі Цзи». Її продовгуватий дерев'яний фігурний корпус складається з верхньої та нижньої дек, трохи звужуються до одного кінця (по ліву руку від виконавця). У нижній деці є два резонаторних отвори і кілки для натягування струн. Кожній частини гуцинь приписується символічне значення. Верхня дека – опукла і символізує Небо, нижня – плоска і символізує Землю. Боки інструменту називаються «крилами фенікса» (фен і), а два резонаторних отвори в нижній деці – «озеро дракона» (лун чі) і «прудок фенікса» (фен чжао). Дві підставки внизу корпусу, за які кріпляться струни, – «ноги гусака» (янь цзу) або «ноги фенікса» (фен цзу). Говориться також про «ясна, голову і хвіст дракона», «церемоніальну шапку», «міську дорогу» та ін.

Спочатку гуцинь мала п'ять струн, які асоціювалися з п'ятьма стихіями / елементами (у син)²³, але її пізніша форма епохи Чжоу стане семиструнною і пов'язувалася з сімома днями тижня. У давнину струни для неї виготовлялися зі сплетених ниток шовку особливої якості і були досить

²³ Як відомо, основним напрямком у китайській філософії є вчення «Тайцзи» («Велика Межа»), що «означає найвищий ступінь характеристики філософського осмислення буття людини і природи. <...> Старокитайською мовою веньянь слово “Тайцзи” означає “центр космосу”. Сучасною мовою “Тайцзи” – це “Річ, яка існує в гармонійному русі”» [107, с. 7]. Вчення «Тайцзи» стало джерелом виникнення старокитайської філософії Лао-цзи «Дао» та основою конфуціанства. Подальший його розвиток пов'язаний із ім'ям китайських філософів Дун Чжуншу і Чжу Сі. Давньокитайський філософ Чжуан-цзи видав трактат під назвою «Чжуан-цзи», в якому розкрив міфологічну модель архетипу «Усин» («П'ять стихій») – однієї з основних категорій китайської філософії, що позначає універсальну класифікаційну схему, згідно якої всі основні параметри світобудови мають п'ятичленну структуру. «П'ять стихій» включали в себе «воду», «вогонь», «землю» («грунт»), «дерево», «метал» [85, с. 7]. Останні дві стихії вписано у світові процеси, тому людину розглядають як органічну частину Космосу. Ці елементи співпрацюють разом: деревина створює вогонь, вогонь – землю, земля – метал, метал – воду, а вода – дерево.

міцними. Важливим був порядок струн. Струна, яка видає тон *гун*, розміщується в середині п'ятерічної системи набору та уподібнюється «правителю». Струна з тоном *шан* – з правого боку від неї. Решта струн розміщуються «не порушуючи свого порядку» і щодо «правителя і слуги». Вважалося, що звучання кожної струни могло викликати певний емоційно-моральний стан. Слухаючи мелодію в тоні *гун*, люди стають лагідними, спокійними і ширшими в поглядах; слухаючи мелодію в тоні *шан*, люди стають прямими і строгих правил, люблячими справедливості; слухаючи мелодію в тоні *цзюе*, люди стають чутливими до страждань інших і людинолюбними; слухаючи мелодію в тоні *чжи*, люди починають радіти хорошему і люблять виявляти благодіяння; слухаючи мелодію в тоні *юн*, люди стають зібраними, дотримують порядок і виявляють любов до обрядів. Струни, починаючи з самої товстої, налаштовуються найчастіше на наступний лад: чжи (C), юй (D), гун (F), шан (G), цзюе (A), чжи (c), юй (d). Щоб змінити тон звучання струни використовувалося від 13 до 26 способів видобування звуку, типу щипання, погладження або торкання струни в різних місцях. Витонченість цього мистецтва полягало навіть у тому, що варто було навіть контролювати пульсацію крові в кінчику пальця, щоб його тиск на струну був належною мірою. У західній музичній практиці щось подібного не існувало. Можливості інтонування розширювалися ще за рахунок застосування мікроінтервалів, що знаходяться між мітками хуй. Ці мікроінтервали не зазначалися на деці, а в ранніх табулатурах вказувалося лише те, що треба зіграти ноту вище або нижче будь-якої мітки. Більш точний вибір мікроінтервалу визначався інтуїтивно або усною інструкцією наставника. З епохи Цин застосовується підрозділ інтервалів, позначених цими мітками, на 10 мікроінтервалів фень. Ці підрозділи не відзначалися на деці, а використовувалися в табулатурах, подібно до запису нецілих чисел у десятковій системі (наприклад, шостий хуй і три феня – 6,3). Була зроблена спроба ввести ще підрозділ феней на 10, але вона не прижилася через її непрактичність.

Гуцинь часто включався до складу оркестру для надання значущості, оскільки його звучання «перекривав» більш потужний 25-струнний інструмент: цитра се 瑟. Ще одна причина одночасної участі цитри се і циня в оркестрі – пара інструментів *цин* і *се* символізували гармонійні сімейні стосунки (цин символізував чоловіка, а се – дружину).

Анонімність авторства творів, що відповідала архаїчним традиціям культури Китаю, зберігалася впродовж багатьох століть завдяки закритим виконавським школам, котрі передавали своє високе мистецтво через кодування знань нотацією і усну, вербальну систему. Тим пояснюється поява характерного терміну, що уособлює тип китайського митця – «людина-інструмент».

Як зазначає Чень Чжен Тін, у зв'язку із європейським впливом на китайську музичну традицію, із часом «з'явилися два нових напрями: система цзянь-пу», – (*наприкінці династії Цин*, курсив автора), «що використовує арабські цифри» для визначення звуковисотності, горизонтальні лінії під цифрами для фіксації ритму та «європейська п'ятилінійна нотація» [96, с. 383], які виникли в результаті «розшифрування ієрогліфічної цзянь-цзи-пу» і «появою нового роду діяльності *гуциністів* – перепису», – (*або реконструкції*, курсив автора), «традиційної цзянь-цзи-пу в цифрову цзянь-пу» і європейський «п'ятилінійний нотний стан» [96, с. 383], що отримав назву «*дану*» (打谱) (*Див. Додаток А. Нотні приклади №№ 8 і 9*). За свідченнями дослідника, у 1950-х роках першою такою організацією став «Пекінський науково-дослідницький інститут Гуцинь» (Beijing Guqin Yanjiuhui), до складу якого увійшли найавторитетніші митці-гуциністи: Гуань Пінху (管平湖, Guan Pinghu, 1897–1967, школа гри Цзюї), Чжа Фусі (查阜西, 1895–1976, Юйшаньська школа гуцинь), Пу Сюечжай (溥雪斋, 1893–1966, Пекін) та ін. [96, с. 384]. У кінцевому творчому продукті, композиторських творах, або авторських реконструкціях нотацій *цзянь-цзи-пу* в *дану*, вносилося індивідуальне розуміння твору, з'явився авторський стиль виконання, і, водночас, подібно українським фольклорним

традиціям – дбайливо зберігалися прадавні архаїчні риси: «точність висоти звуку і ритму та розповсюдження цього мистецтва у широкому розумінні – без знання китайських ієрогліфів стало можливим» вільно й самостійно «навчитись грі на гучині» [96, с. 384].

Особливості музичного мислення буддизму і шаманізму можуть бути виявлені в усній синкретичній нотації *юк-по*. Час виникнення нотації *юк-по* точно не встановлено, проте відомо, що найбільш широкого розповсюдження вона отримала ще в епоху Коре (918–1392 рр.). Ієрогліф *юк* буквально означає «тіло», «м'ясо», «плоть» і тим самим образно характеризує специфіку даної системи, об'єктом фіксації якої, за нашим припущенням, виступає тембро-артикуляційно-ритміко-звуквисотна єдність. *Юк-по* фіксує виключно інструментальну музику за допомогою складів, які, як прийнято вважати, імітують звуки, що імітуються конкретними інструментами. Залежно від особливостей звуковидобування (артикуляції) на тому чи іншому інструменті і, ширше, в залежності від його тембру, історично сформувалися наступні групи складів *юк-по*: для струнних щипкових інструментів (хьонгим, каягим) це склади *Тон, Тун, Тан, Тин, Тін* для духових (чжок, пхірі) – склади *Ру, Ру, Ра, Ро, Рі*, які для зручності вимови можуть замінюватися на склади *Ну, Ну, На, Но, Ні*, для ударних (чанго) – *Тон, КиДок, Ток, Кхун, То, Ро* і т.д.

Фіксація особливостей артикуляції та тембру інструментального звучання є одним із найбільш очевидних, постійних і виразних ознак *юк-по*. Крім того, існує певна кореляція між фонологічними особливостями голосних звуків, що входять до складу того чи іншого складу, і висотою звуку, а також гучністю і тривалістю. Так, склади з голосними *у* і *о* частіше репрезентують низькі звуки, а з голосними *е* або *і* високі, голосна *а* часто використовується для фіксації відносно довгих, гучних або метрично значимих нот, *е* і *о* більше підходять для нот середньої тривалості та гучності, тоді як склади з голосними *і*, *у* частіше обираються для фіксації метрично слабких або коротких нот. Фіксація звуквисотності та ритму в складах *юк-по* тісно переплітаються. Наприклад, склади з «яскравою» та «дзвінкою» голосною *і* (*Хі, Сі, Кі*) зазвичай фіксують

короткі звуки типу форшлагів, які на щабель вище, ніж подальша довга нота, або знаходяться на одній із нею висоті, в той час як для позначення форшлагів, що знаходяться на кварту нижче основного звуку застосовується склад *Py* з «глухою», «темною» голосною *y*.

Таким чином, основні аспекти музичної тканини (тембр, артикуляція, звуковисотність, ритм, динаміка) виражені в юк-по єдиною знаковою системою, що свідчить, на наш погляд, про її синкретизм і може пояснюватися тим, що до винаходу в XV в. корейського алфавіту юк-по тривалий час існувала в усному вигляді.

Всі перераховані системи фіксації музики, як і вищезгадані світоглядні системи, об'єднує глибинний зв'язок із міфологічними уявленнями, архетипами, символізмом. Іншими словами, музична писемність Китаю представляє собою певну систему типів нотацій, що відображають особливості перш за все релігійного мислення, котра проявляється на багатьох рівнях, проте об'єднана відповідною тематикою. Їх специфіка визначається континуальністю, котра властива музичному мисленню релігійно-міфологічного типу. Континуальні властивості в нотаціях, що складаються з письмових (тобто дискретних за своєю природою) знаків, проявляються на різних рівнях і в різній мірі, що багато в чому обумовлено характером традиції. Так, нотації, сфера побутування яких була обмежена виконавською практикою (вокальною та інструментальною), у найбільшій мірі відображають усну специфіку професійної музичної традиції Східної Азії, яка виражалася, в таких якостях, як континуальність, зональність, поєднання тембру, артикуляції, звуковисотності й ритму.

До протилежного, «письмового», полюсу тяжіють *аналітичні нотації*, які представляли собою інструмент теоретичної рефлексії над законами музичного мислення (а саме, над закономірностями звуковисотної організації традиційної музики). У професійній традиції Китаю аналітичні нотації (*люй-цзи-пу* (律字

谱)²⁴ і у-шен-ци-пу (五声字谱)²⁵ знаходили своє застосування в теорії, де була затребувана їхня здатність фіксувати окремі тони звукорядів. Однак аналітичні нотації використовувалися і на практиці, завдяки наявності виражених континуальних властивостей, які проявлялися в можливості фіксувати за допомогою нотаційних символів не тільки ступені-точки, але і ладоакустичні поля. При цьому найширшого застосування аналітичні нотації знайшли в традиції, пов'язаній з ритуалом, оскільки їхні нотаційні символи несли значення, що далеко виходять за рамки іманентно музичних. Виражені континуальні властивості дозволили синтетичним нотаційним системам отримати найповніше поширення в музиці усно-писемної традиції і зберегти свою значимість донині.

Слід зауважити, що необхідність даного розгляду системи китайської традиційної музичної нотації спричинена, насамперед, досить специфічним, незвичним для європейського музичного «ока», нотно-музичним матеріалом дослідження, а отже, ці дані будуть слугувати своєрідним «тлумачним словником» деяких симфонічних партитур, які будуть розглянуті нами у третьому, аналітичному розділі дисертації.

²⁴ Нотація люй-ци-пу фіксує абсолютні висоти, однак символ «люй» зовсім не обов'язково означає абсолютну висоту. Саме система люйлюй запису застосовувалася для запису «мелодій конфуціанського храму і імператорського двору», де було важливо передати абсолютну висоту звука. У люй-ци-пу використовувалася скорочена система запису ієрогліфів 12 люй, а також інші знаки (в тому числі і вказують на мікратонову альтерацію, позначається за допомогою знака Чже-ци 折字, який служив лише прикрасою (ornament)).

²⁵ Цей тип нотації тісно пов'язаний з пентатонікою, оскільки для запису застосовуються ієрогліфи гун, шан, цзюе, чжи, юй («пять стихій»). У-шен-ци-пу передає відносну висоту мелодії й проміжний інтервал та є за своїм типом континуальною нотацією. Висловлюємо припущення про те, що нотний знак нотації у-шен-ци-пу одночасно фіксує певний шабель ладової структури і належне їй ладоакустичне поле. В цьому вбачається прояв характерного для традиційного мислення принципу єдності дискретного і континуального, який знаходить своє втілення не тільки в музиці, а й у поезії, і в архітектурі (наприклад, в композиції палацового ансамблю, в мистецтві організації класичного китайського саду (принцип тун, «сполученості» будівель і природного середовища). В залежності від контексту, в ієрогліфі у-шен-ци-пу міг домінувати або дискретний (теорія), або континуальний (виконавська практика) аспект».

2.2 Теорія симфонізму в європейському музикологічному просторі та її вплив на становлення сучасної китайської симфонічної музики

У будь-якій галузі науки аналітична конструкція містить у собі певну систему вихідних положень. Сам аналіз є практичною перевіркою достовірності цієї системи, який може або підтвердити її, або спростувати (і тим самим, скоригувати її властивості). У галузі музичного аналізу твір – це внутрішньо цілісна структура, яка на рівні логіки музичного мислення стає певним алгоритмом, і надзавданням останнього є втілення певних ідей та смислів.

На думку С. Шипа, алгоритм музичної форми містить у своїй побудові важливі складові. Зокрема, зазначає дослідник, «якщо узагальнити зміст багатьох музикознавчих робіт, то можна зробити наступний висновок: більшість спеціалістів погоджуються з тим, що теорія музичної мови так само, як і теорії вербальної мови, має справу з фондом звуко-інтонаційних елементів та з правилами граматики. До елементів музичної мови, частіше за все відносять: інтервали, ритмічні й мелодичні формули, акорди, кадансові звороти, музично-синтаксичні конструкції. До галузі спеціальної музичної граматики включають закономірності звуковисотної та ритмічної, ладової, гармонічної, синтаксичної організації звуко-інтонаційних елементів» [101, с. 149]. Як бачимо, дослідник досить вільно поводить з поняттям елементу, включаючи до нього такі досить різні речі як акорди, музично-синтаксичні конструкції та ритміку.

Через це, не завжди усвідомленим залишається чинник ієрархії та ступеню підрядності складових музичного тканини. Наприклад, очевидно, що така синтаксична одиниця, як мотив, є результатом підпорядкування музичних звуків (по вертикалі та горизонталі) ритмічним структурам, або, що мотив та інтонаційний зворот можуть співпадати, а можуть не співпадати в об'ємах, вже не кажучи про різнорівневість самих понять. Будь-яке розмежування зазначених елементів формалізує музичну тканину та викривляє її. Через це

воно навряд чи є доцільним. Відповідно, видається необхідним шукати закономірності в організації зазначених елементів у певні структурні одиниці. У свою чергу, ці закономірності багато в чому запозичені з вербальної мови методом аналогій.

Схожі думки можна побачити у роботі І. П'ятницької-Позднякової. Зпоміж іншого, виділимо наступне твердження: «...музична мова виступає як тезаурус семантичних одиниць, що реалізується в контексті музичного мовлення. При цьому смисловий вимір окремого твору формується на основі семантичних структур, що викликають емоційний відгук та є віддеркаленням естетичних уявлень тієї системи культури, в якій функціонують» [64, с. 85]. «Семантичні структури музичної мови викристалізуються саме в системі музичного мовлення, що в основі своїй спирається на “емоційні моделі”, які реалізуються на рівні жанрової системи». Зокрема, «в інструментальних жанрах також кристалізуються різні інтонаційні “знаки–образи”, завдяки яким розпізнаються музичні стилі й залишається простір для різних виконавських інтерпретацій в інших стильових умовах» [64, с. 85].

У контексті динаміки зміни значень одних й тих самих елементів у різні епохи доречною видається згадка про тріадичну концепцію С. Шипа, згідно з котрою будь-яка мова містить у собі такі конструктивні основи, як базис, норма та узус. Базис включає в себе якраз елементи та граматичні правила; норма є результатом застосування базису в процесі мовленнєвої діяльності; нарешті узус містить у собі міру трансформації базису й норми протягом певного періоду розвитку мови.

Власне інтонаційний словник епохи є одним із проявів узусу, під яким розуміється комплекс інтонаційних зворотів (що осмислюються як результат симбіозу синтаксичної, мелодико-гармонічної та ритмічної складової) зі стійким ендемічним сенсом. В інший період музично-історичного процесу, інтонації можуть мати інше значення. Звісно, що в цьому полягає специфіка музичної мови та, водночас, метафоричність самого цього поняття.

Наведені міркування спонукають до висновку, що поняття музичної мови, незважаючи на всю його умовність та аналогічність, має право на існування. Завдяки ньому, музична тканина постає як процесуальна та складна система, закони організації якої виглядають досить мобільними та змінними на різних етапах музично-історичного розвитку.

Проблеми організації музичного матеріалу в часі завжди були однією з сфер музично-теоретичних пошуків. Утім, системні та узагальнюючі дослідження з цієї проблематики стали актуальними лише у ХХ столітті. До цього, прояв інтересу до проблеми часу в музиці міг «приховуватись у інших проблемах, які ставали об'єктами дослідження музикознавчих праць (присвячених як окремим явищам, <...> так і теоретичним питанням – фактурі, формі тощо)» [17, с. 250].

Така увага до проблем музичного часу не виглядає чимось дивним, оскільки будь-який музичний твір можна уявити як континуальний детермінований потік, який містить у собі інформаційну складову. Певні питання можуть стосуватися того, як саме відбувається його організація – чи вона більш статична, чи більш динамічна. Або, звертаючись до термінології Н. Герасимової-Персидської, – більш континуальна або більш дискретна.

У випадку з класичною тональною музикою, можна говорити про дискретну концепцію виміру часу. Тобто музична тканина являє собою послідовність певних відрізків, відокремлення яких здійснюється на основі тогочасного розуміння та сприйняття музичного часу. Особливості цього розуміння, власне й описує концепція класичного музичного синтаксису, формування якої припало на ХVІІІ століття, а остаточне закріплення розвитку музично-синтаксичних поглядів – у другій половині ХІХ століття в ріманівській музично-теоретичній концепції. Г. Ріман звернувся до самого поняття синтаксису, відвівши йому роль базового композиційного чинника. У своїх знаменитих «Основах композиції», він вводить сам термін, описує та систематизує закони сприйняття та функціонування музичної форми. За його ідеєю: «в музиці <...> ціле розгортається перед слухачем поступово, за рахунок

поєднання у його свідомості малих часток. У цьому порівнянні відкривається фундаментальна закономірність музичного мистецтва» [121, с. 306]. Можна також зауважити, що в системі класичного музичного синтаксису формується уявлення про музичну форму як своєрідну суму синтаксичних одиниць як базових структуротворчих елементів класичної тональної форми.

Поняття *симфонізму* як музично-естетичної категорії було введено у науковий обіг і привертало увагу багатьох дослідників протягом ХХ століття і до сьогодні викликає до себе певний інтерес через появу нових аспектів його вивчення. Наріжним, у певній мірі підсумовуючим, етапом у формуванні багатоаспектного вивчення симфонізму як наукового поняття стало визначення «Симфонізм» Ю. Юцевича: «Музично-естетична категорія, що характеризує метод музичної композиції, який виходить з необхідності всебічного розкриття художнього задуму в процесі руху, розвитку, змінювання і конфліктів музичного образу та зумовлений мисленням, характером і драматургією віддзеркалення дійсності в музиці» [103, с. 240].

Однак із розвитком і аспектним розширенням змісту поняття симфонізму в радянській науці періоду 1950-х – початку 1980-х років утвердився погляд, що рамки цього явища набагато ширші та включають, зокрема, мистецтво Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, композиторів-романтиків ХІХ століття, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та ін.; симфонізм також має виразні прояви у фузі, барочному концерті, симфонічній поемі, циклах мініатюр романтиків та інших жанрах і формах. Різноманітним і багатогранним є втілення симфонізму в музичному мистецтві ХХ століття, що розвивалося в умовах множинності стилів і форм музичної організації, граничної індивідуалізації композиційних рішень, активізації взаємодії музики з іншими видами мистецтва.

Відштовхуючись від драматичної, конфліктної музики, драматургія якої неодмінно ґрунтувалася на побудові музичної фабули, пізніше з'являються роботи, присвячені вивченню проблеми симфонізму в творчості окремих авторів. З'являються дослідження, темами яких обираються *типи симфонічної драматургії* – конфліктно-драматичний, ліричний, монологічний, побутовий та

епічний симфонізм (роботи М. Гордійчука, О. Горюхіної, О. Зінькевич, С. Щелканової, М. Ємельяненко, В. Гузеєвої), а також матеріали, що стосуються термінів «*концертність*» (роботи В. Тимофєєва, В. Заранського, О. Г. Антонової та ін.) і «*концертна драматургія*» (про яку згадує С. Коробецька), до якої, відносимо твори, які витримані в діалогічній драматургії з притаманним їй розвиваючим ходом думки, яскравістю оркестрового втілення, досягненням нової якості звучання.

Симфонізм починають розглядати дослідники й у контексті жанрово-стильових тенденцій строкатого ХХ століття – крізь призму неокласицизму, необароко, неофольклоризму, неороматизму, неоімпрессионізму, модерністських впливів (символізму, експрессионізму, сюрреалізму, театру абсурду, постмодернізму тощо), технік сучасного композиторського письма (сонористики, алеаторики, пуантилізму, додекафонії тощо), монотематизму, полістилістики та ін. І. Іванченко аналізує специфіку взаємодії узагальненості і конкретності у змісті музичного твору через аналіз української симфонії ХХ століття, що включає у свій алгоритм такі параметри: філософсько-естетичну і жанрово-видову сфери; об'єм універсальних і специфічних понять; семантику програмної і непрограмної музики; чинники та носії стилю у співвідношенні змісту і форми тощо. Автор розглядає роль композиторів у взаємодії культурних та соціальних чинників у формуванні української симфонічної традиції.

О. Зінькевич на прикладі творчості українських композиторів 1970–1980-х років аналізує генезис і типологію симфоній, спираючись на теорію спадкоємності й пов'язуючи їх зі стадіальністю симфонічного процесу в Україні; визначає різні типи спадкоємності і зв'язків, розмежовує типізоване й індивідуальне, типологічні та генетичні зв'язки.

Жанрово-інтонаційний бік симфонії та її структурно-драматургічні різновиди, показові для творчих шукань митців минулого століття, складає також основу робіт В. Гузеєвої, М. Ємельяненко, С. Щелканової.

Наприкінці 1980-х – 1990-х років в музиці з'являються й більш деталізовані жанрові варіанти «концертності» у камерно-вокальній та камерно-інструментальній музиці – синтезовані жанри «*інструментальний театр*» (як окремий жанр теоретично вивчався у роботах С. Саркісян, Б. Гавронської, М. Висоцької, О. Берегової), «*хоровий театр*» (як окремий жанр теоретично вивчався у роботах Ю. Мостової, Т. Овчинникової, Г. Супруненко, О. Летичевської, К. Станіславської, Ю. Балди, Є. Бондар, С. Ваврищука).

Як одне із проявів симфонізму як методу художнього мислення та музичної композиції виступає й поняття «*музична драматургія*», яке з'явилося в музикознавстві значно пізніше традиційних теоретичних понять «музична форма» та «музична композиція». Вважається, що поняття «композиція» розкриває часову організацію музичного формотворення, у той час, як поняття «драматургія», насамперед, характеризує часову організацію образної сфери музичного твору.

Наведемо ряд позицій відомих вітчизняних музикознавців, де у розумінні музичної драматургії робиться акцент саме на змістовно-смісловій стороні музичного твору. В. Вишинський пропонує таке означення музичної драматургії «як мобільної дворівневої системи, де на першому рівні – конфліктно сполучені компоненти музичної мови, які підсилюють одне одного у своїй цілеспрямованій дії, інтегруються в образи, які, своєю чергою, на другому рівні формують динамічну систему конфліктних взаємин і взаємодій» [14, с. 366].

Характеризуючи рух творчої думки композитора, спрямований на створення-реалізацію музичного твору, В. Москаленко вводить поняття «композиційно-драматургічна ідея». Мається на увазі «сфокусований у симультанному слуховому уявленні провідний конструктивний принцип передбачуваного розгортання музичної думки» [58, с. 174]. Цей принцип композиторської творчості природним чином узгоджується з думкою української музикознавиці Л. Кияновської, яка вважає, що в процесі музичного втілення словесної програми у композитора формується своєрідна творча

установка, конкретизована загальними параметрами будови майбутнього музичного твору. Дослідниця називає таку установку «випереджаючою моделлю музичного твору», під якою розуміється «абстрактна конструкція, яка виникає завдяки позамузичним поняттям та описам, проте, з уявною перспективою музичного втілення» [37, с. 8]. На думку В. Москаленка, для вирішення завдань інтерпретації музичного твору є допустимою умовна реконструкція «провідного принципу передбачуваного розгортання музичної думки» з подальшим порівняльним аналізом розгортання цього принципу в музичному творі [58, с. 174].

Всі ці базові ідеї європейського симфонізму та музичної драматургії знайшли свій плідний розвиток на ґрунті китайської оркестрової музики. Так, зокрема, серед жанрових і композиційних моделей європейської музики, які використовуються в китайських концертах із програмністю сюжетного типу, виділяються жанр симфонічної поеми та лістівська традиція концертів для фортепіано з оркестром. В європейській музиці вони об'єднані програмною основою. Як наголошує А. Калениченко, «Симфонічна поема (німецькою мовою – *Symphonische Dichtung*, французькою – *poème symphonique*, англійською – *symphonic poem*, італійською – *poema sinfonica*): одночастинний програмний твір. Наближаються до симфонічної поеми симфонічні балада, легенда, фантазія; меншою мірою – увертюра, симфонічна картина або одночастинна програмна симфонія. Симфонічною поемою вперше назвав увертюру «Тассо» 1849 року Ф. Ліст, у творчості якого вона сформувався остаточно (він написав ще 12 симфонічних поем і присвятив їх своїй коханій – К. Вітгетштейн)». <...> «Незважаючи на поєднання в симфонічній poemі різних форм і жанрів, їй властиве сполучення в одній частині принципів сонатної форми й сонатно-симфонічного циклу» [34]. Фортепіанні концерти Ф. Ліста, так само як симфонічні поеми, написані у складній одночастинній формі. Але ці твори Ліста, як і його ж симфонічні поеми поєднують закономірності різних форм. У концертах Ліста відсутня програмність у прямому сенсі цього слова,

проте характер музичних тем та особливості їх розвитку провокують слухача і виконавця на пошук програмного підтексту.

Звернемося до будови китайських концертів з програмністю послідовно-сюжетного типу. В якості сюжетів тут використовуються широко відомі в народі китайські легенди, такі як «Закохані метелики», «Степові сестри», «Хуа Мулан», «Сон Чжуан Чжоу». Дещо осторонь у цьому плані знаходиться Концерт «Тлумачення сновидінь» для ерху (*erhu*, 二胡)²⁶ з китайським традиційним оркестром. Тут сюжет вигаданий самим композитором. Він складається з послідовності снів-станів. Але показовим є те, що найзагальніші особливості композиції цього «сюжету», створеного самим композитором, також нагадують будову перерахованих вище китайський легенд.

Китайські легенди можуть складатися з трьох частин. У заключних частинах легенд триває розвиток сюжету і, водночас, відбувається повернення або до місця дії першої частини, або ж до інших елементів сюжету. В музиці ця особливість певною мірою відповідає властивостям динамічно трактованої репризності. У легенді «Степові сестри» це: *a)* картина-стан до початку буревію; *б)* картина-стан буревію в степу; та *a1)* картина-стан після її закінчення. У легенді «Хуа Мулан» це: *a)* перебування героїні вдома, в колі родини; *б)* її перевтілення в чоловічий образ, військова служба й участь у військових діях; та *a1)* зворотне перетворення в жіночий образ і повернення додому.

Може видатися, що і в китайській легенді «Закохані метелики» ми зустрічаємо подібну тричастинну репризну будову: *a)* перебування героїні вдома, в колі родини; *б)* перевтілення героїні в чоловічий образ та її перебування на навчанні; та *a1)* повернення додому в первісному жіночому образі. Однак це лише зовнішній план композиційно-драматургічної дії. Внутрішній же план дії також поділяється на три фази, але вони несиметричні

²⁶ *Ерху* (*erhu*, 二胡) – старовинний китайський струнний смичковий інструмент, оригінальна двострунна скрипка з металевими струнами. Ерху використовується переважно при виконанні народної та традиційної китайської музики як сольний та ансамблевий (оркестровий) інструмент. Наприклад, його застосовують у музичному супроводі до китайської опери. Починаючи з 1920-х років (час, коли для арху багато писав був композитор Лю Тяньхуа (Liu Tianhua, 劉天華 1895–1932) інструмент почав вживатися і орієнтуватися на західну академічну музичну традицію.

та носять наскрізний характер. У вступній статті видання партитури Концерту «Закохані метелики» виділяються три таких композиційно-драматургічних фази: любов, протест і перетворення.

Як зазначалося, в китайських концертах для соліста з оркестром з програмністю послідовного-сюжетного типу розвиваються традиції концертів Ф. Ліста для фортепіано з оркестром. У них є експозиція, яка часто будується на двох або декількох темах, та середня частина, яка може бути або розробкою, або епізодом, побудованим на новому матеріалі, або ж як тим, так й іншим. У цих рисах ми бачимо, так само як в концертах Ф. Ліста, риси сонатної форми.

Проте в китайських симфонічних увертюрах із програмністю послідовно-сюжетного типу слід, скоріше, говорити не про використання власне сонатної форми (форми сонатного алєгро), а про феномен сонатності. Під цим поняттям нами розуміється таке вільне трактування класичної сонатної форми, коли драматургічні чинники побудови експозиції, розробки та репризи панують над строгими формальними ознаками.

Розробки в одночастинному китайському концерті часто починаються вторгненням теми драматичного характеру. Так вони протиставляються ліриці експозиції, що їм передує. Розробки бувають насичені драматичними подіями, пов'язаними з образами спротиву, боротьби. Іноді розробки насичуються негативними емоціями, що також визначається сюжетом. Замість сонатної репризи, яка тут очікується згідно законів сонатної форми, в концертах подається кульмінація лірико-драматичного характеру. Вона ґрунтується або на новій темі, або ж на одній із тем експозиції та буває пов'язана з провідним образом твору або ж з головною зворотною подією.

Отже, загалом керуючись цими правилами, як однією з провідних методик структурного аналізу, ми у подальшому спробуємо вивести певні композиційно-драматургічні особливості творів-представників жанру китайської програмної симфонічної увертюри.

2.3 Жанрові особливості китайської програмної увертюри: синтез європейської та китайської моделі

Жанри сучасної китайської інструментальної (зокрема, симфонічної) музики поєднують у собі весь різноманітний та різноаспектний діапазон поєднань «китайського» і «європейського», від найдавніших традицій у сфері духовної та художньої культури тисячолітньої держави і до сучасної музичної мови світового авангарду. У цьому широкому жанровому спектрі одне з важливих місць займає оркестрова музика, яка спеціально пишеться до свят і різних фестивалів, яких в Китаї досить багато, як традиційних, так і запозичених, і святкуються вони часто із залученням великої кількості музикантів та оркестрів.

Термін «увертюра» походить від французького слова увертюра, яке позначало п'єсу в двох або більше розділах, котра отримала функцію урочистого введення в балет, оперу чи ораторію в XVII столітті. Іноді жанр увертюри застосовували, зокрема, Й. С. Бах, до жанрів: сюїти (Фа мажор, BWV 821, що розпочинається французькою увертюрою у формі біпартити, тобто без повільного завершального розділу; чотирьох оркестрових сюїт, BWV 1066–1069); партити (сі мінор зі збірки Clavier-Übung II, BWV 831, яка також відкривається французькою увертюрою) і кантати («O Ewigkeit, du Donnerwort», BWV 20 та «Unser Mund sei voll Lachens», BWV 100). У XVIII столітті жанр увертюри набув поширення у програмних симфонічних творах, незалежно від того, чи були вони прелюдіями до драматичних творів; терміни часто використовувалися як взаємозамінні. Таким чином, в 1790-х роках в лондонських симфоніях Й. Гайдна іноді з'являлися «увертюри».

Як відомо, жанр програмної концертної увертюри сформувався в європейській музиці XIX століття. Можна згадати твори Ф. Мендельсона-Бартольді (увертюра «Гебриди, або Фінгалова печера»), Г. Берліоза (Концертна увертюра «Уеверлі», тв. I bis, «Таємні судді», тв. 3, «Король Лір», тв. 4, «Роб Рой», «Римський карнавал», тв. 9, «Корсар», тв. 21), Й. Брамса («Трагічна

увертюра»), Р. Шумана («Манфред»), а також увертюри-фантазії П. І. Чайковського («Ромео і Джульєтта», «Гамлет» і «1812»). У цих творах сформувалися такі риси жанру концертної увертюри, як:

- програмність (кожна з них має назву);
- одночастинність і опора на форму сонатного *Allegro*;
- прагнення до картинності і образотворчості тем і епізодів;
- симфонічність (виражається як в оркестровому складі, так і в особливостях драматургічного розвитку).

Сьогодні інтеграція китайського музичного мистецтва (як композиторської творчості, так і виконавства) в світовий музичний простір набуває глобального значення. Довгий час Китай був ізольований від зовнішнього світу, і тільки після закінчення Культурної революції в 1976 році у його громадян з'явилася можливість виїжджати в західні країни. На початку 1980-х років, після десятиліть обмежень, які забороняли людям залишати країну, уряд, нарешті, надав китайцям можливість вчитися і працювати за кордоном (зокрема, у Японії, США, Канаді, Австралії, Новій Зеландії, Франції, Німеччині навчалися Цзянг Фуксінг, Чонг Сайксіанг, Жоу Зунгуан, Лю Куаншенг, Лі Гуіксіанг, Гао Чунхуа, Лін Жіншенг, Даї Фенжі, Цуй Шигуан²⁷, Чжоу Лонг²⁸, Чен І²⁹, Лей Лян³⁰, Гао Пін³¹, Хуан Ань-Лунь³², Чу Ванхуа³³, Ксяо

²⁷ Цуй Шигуан народився в 1948 році в міському окрузі Даньдуні, що знаходиться на північному сході Китаю. Він – талановитий піаніст і композитор, чия творчість є значним внеском у розвиток китайської фортепіанної музики. У 1962 році закінчив Центральну консерваторію в Пекіні, потім двадцять років працював солістом Пекінської філармонії. У 1984 році Цуй Шигуан направляє для підвищення свого професійного рівня до США. Після отримання двох дипломів магістра (як піаніст і композитор) в Сіракузькому університеті, китайський музикант пропрацював там же викладачем близько шести років. Потім він переїхав Гонконг, де проживає і в даний час.

²⁸ Чжоу Лонг (*Zhou Long*, 周龙) народився у 1953 році в Пекіні у мистецькій родині. Із самого раннього віку почав вивчати фортепіано. Через художні обмеження, впроваджені під час культурної революції (1966–1976), він був змушений відкласти навчання на фортепіано. Близьче до кінця Культурної революції митець зміг відновити своє музичне навчання у галузях композиції, теорії музики, диригування, а також традиційної китайської музики. Через рік після закінчення Культурної революції Чжоу Лонг був одним із ста студентів, обраних із вісімнадцяти тисяч абітурієнтів для навчання у нещодавно відкритій Центральній музичній консерваторії в Пекіні в 1977 році. З 1977 по 1983 рік – вивчав композицію у Су Ся (*Su Xia*). Після закінчення навчання був призначений на посаду резидента-композитора Китайського симфонічного оркестру радіо і телебачення (*the National Broadcasting Symphony Orchestra of China*). Пізніше Чжоу Лонг вирушає до США на навчання з композиції у рамках стипендії в Колумбійському університеті (клас Чоу Веньчжуна (*Chou Wen-chung*), Маріо Давідовського (*Mario Davidovsky*) та Джорджа Едвардса (*George Edwards*). У 1993 році отримує ступінь доктора музичних мистецтв. У 1984 році засновує ансамбль «Музика з Китаю» (“*Music From China*”), котрий пропагує традиційну китайську музику в США.

Нині – Чжоу Лонг обіймає посаду заслуженого професора композиції в Університеті музичної консерваторії штату Міссурі-Канзас-Сіті. З 2004 по 2005 роки Чжоу Лонг запрошували працювати композитором-резидентом Клівлендського музичного інституту. Крім того, він проводив багато майстер-класів і лекцій у Бруклінському коледжі, Колумбійському університеті, Каліфорнійському університеті Берклі, Центральній музичній консерваторії в Пекіні та низці провідних консерваторіях США.

Серед найвідоміших творів Чжоу Лонга – опера для «Мадам Біла Змія» (“Madame White Snake”, 2010), створена на основі китайської народної казки, за яку Чжоу отримав Пулітцерівську премію 2011 року за музику; симфонічний твір «Дев'ять од» на вірші Цю Юня (близько 340 до н. е. – 278 до н. е.) для чотирьох голосів та оркестру; концерт “Postures” для фортепіано з оркестром; “Temple Bugler” для сопрано-саксофону та оркестру. Також він – автор камерної музики, хорових і вокальних творів для ансамблів тощо.

²⁹ Чен І народилася в 1953 році в Китаї (провінція Гуанчжоу) в родині лікарів. Після революції закінчила Пекінську консерваторію по класу композиції. Твори Чен І неодноразово виконувалися в США, Німеччині, Франції, в багатьох азіатських країнах. Вона володар багатьох призвів і нагород, таких як: перша премія за сольний фортепіанний твір «Дуо І» на Четвертому китайському національному конкурсі композиції (1984), Премія Лілі Буланже, і Премія Чарльза Івса в 2001 році. Вона володар нагород і грантів від Меморіального фонду Гугенхайма, Фонду Цівітелли Раньєрі, Американської академії мистецтв, Національного фонду мистецтв, володар Премії Короля Едді Медора, нагороди від Університету Техас в Остіні і багато інших. Музика Чен І виконувалася такими оркестрами, як: Національний симфонічний оркестр США, Симфонічний оркестр Австрійського радіо, Філармонічний оркестр ВВС, Оркестр Галле, Симфонічний оркестр NHK, Сінгапурський симфонічний оркестр і Китайський національний симфонічний оркестр. Чен І також є володаркою цілої низки міжнародних і національних премій, серед яких такі престижні нагороди, як: «Айвз Ливинг Аворд» від Американської академії мистецтв і літератури, нагорода ASCAP, що присуджується в сфері концертної музики. Чен І також має нагороди від відомих музичних спільнот Гугенхайма і Годдарда Ліберсон, вона була нагороджена грантами «Назустріч композитору» від видавничого дому Рідерс Дайджест, від Музичного фонду Куссевичкі, музичного фонду Фромма з Гарвардського університету, грантів від Фондів Форда і Рокфеллера, організації Мері Кері Траст, премії від концертного залу Карнегі Хол, премії від Комісії з питань мистецтва міста Сан-Франциско та інших. З 1993 по 1996 роки Чен І виконувала обов'язки штатного композитора Жіночого філармонічного оркестру і вокального ансамблю «Шантіклер», брала участь як композитор у творчому проекті «Аптос» в Сан-Франциско, була штатним композитором проекту «Нова композиторська програма», що проводиться за умовами гранту «Назустріч композитору». У 1996 році Чен І почала викладати композицію в Консерваторії Пібоді при Університеті імені Джонса Хопкінса в Балтіморі, а в 1998 році стала Почесним професором Консерваторії в Університеті Міссурі, в Канзас-Сіті. Права на твори композитора належать компанії-видавцю "Teodor Presser", і виробляються за ліцензією на CD багатьма звукозаписними компаніями, такими як "CRI", "Neu Albion Records", "Teldek", "Nimbus", "Angel", "Bis", "Kela", "Atma" і "China Records Company"» [6, с. 172–173].

³⁰ Лей Лян (Lei Liang, 梁雷) народився в Тяньцзіні (КНР) в родині освічених китайських інтелігентів: його дідусь Цай Юнчунь (蔡咏春) після Другої світової війни отримав ступінь доктора філософії в Колумбійському університеті (США); батько Лян Маочунь (梁茂春) і мати Цай Лянюй (蔡良玉) – відомі китайські музикознавці. З 1990 року Лей Лян проживає в США в місті Остіні (штат Техас) в статусі студента коледжу. З 1996 року – випускник консерваторії “New England Conservatory of Music”. Нині – доцент музики Каліфорнійського університету Сан-Дієго. Лей Лян – автор понад 20 наукових статей китайською і англійською мовами, упорядник збірника праць Чжоу Веньчжуна. Лей Лян – автор “Some Empty Thoughts of a Person from Edo” для клавесина (2004), “Serashi Fragments” (2006), “Parallel Gardens” для саксофону (2006), “Memories of Xiaoxiang” для саксофону (2003), «Продовження» для китайського гобоя гуанзи і саксофону (2000), цикл для фортепіано “Garden eight” (1996), “Against Piano” для фортепіано і двох виконавців (1999), “Lake” для двох флейт (1999), струнні квартети “Serashi Fragments” (2005) і “Gobi Gloria” (2006), “Garden six” для квартету саксофонів (1996), “Yuan” для квартету саксофонів (2008), “Garden nine” для хору з фортепіано (1996), камерна музика для струнних інструментів “Verge” (2006), “Brush-Sttoke” для оркестру (2004), “Harp Concerto” для арфи (2008), “Five Seasons” для піпи і струнного оркестру (2010), концерт “Tremors of a Memory Chord” для фортепіано з оркестром китайських народних інструментів (2011) тощо.

³¹ Композитор і піаніст Гао Пін (Gao Ping, 高平) народився у 1970 році в м. Ченду провінції Сичуань. Закінчив Сичуанську консерваторію (Китай), Музичну консерваторію Оберліна (США), музичну школу Батлерського університету як піаніст і композитор. У 2003 році отримав ступінь доктора філософії в Цинциннаті (США). Викладав композицію у Музичній школі Кентерберійського університету в Крайстчерчі (Нова Зеландія). Нині – професор кафедри композиції Conservatory of Music-Capital Normal University в Пекіні та почесний професор China Conservatory. Його найвідоміші твори – “Distant Voices” для фортепіано (1999), “Shuo Shu Ren or The Storyteller” для секстету (2001), Соната № 2 для віолончелі і фортепіано (2001), «Соната-діалог вітру й снігу» для флейти і фортепіано (2003), “Two Soviet Love Songs for Vocalising Pianist” (2003), фортепіанний квінтет “Mei Lan Zhu Ju” (2009), “The Four Not-Alike for multi-function pianist and Chinese instruments” (2012) та ін.

Юмей³⁴, Лі Шутонг, Чен Жімін, Шен Ксінгон, Ван Гуанзин, Циган Чень, Го Веньцзін та ін.). З тих пір у США і Європу виїхала вчитися і працювати велика група китайських музикантів, які сьогодні визнані як виконавці й композитори світового рівня. Завдяки їм сучасна китайська музика отримала загальне визнання у всьому світі і отримала право виконуватися на світових сценах. Як зазначає День Кай Юань, сучасні китайські композитори завдяки закордонній освіті «вивчили всю палітру сучасних західних методів композиції і, взявши їх на озброєння, по-своєму відобразили історію і сучасне життя китайської нації в своїх музичних творах. У сфері музичних концепцій, мови, аранжувань, композиції, виконавських методів вони відійшли від традицій і

³² Хуан Ань-Лунь (*Huang An-Lun, 黄安伦*) народився у 1949 році. У 1961 році закінчив музичну школу при Пекінській центральній музичній консерваторії, у 1968 році – середню школу за спеціальністю «Фортепіано» при Пекінській центральній музичній консерваторії (у класі Лу Ганьмея, Шао Юаньсиня). З 1968 року працює у Пекінській оперній трупі. Пройшов курс навчання з композиції у Чена Цзи. З 1976 року Хуан Ань-Лунь увійшов до Асоціації китайських музикантів і став композитором-резидентом Центрального оперного театру. З 1989 року навчається в Університеті Торонто, Університеті Пітсбурга і Єльському університеті. В останньому, отримав ступінь магістра музики. З 1993 по 1996 рр.³³ Чу Ванхуа (*Chu Wanghua, 储望华*) народився у 1941 році в міському повіті Ісінь, провінції Цзянсу (Китай). У 11 річному віці вступив до Центральної консерваторії в Шанхаї (клас фортепіано Йі Кайжі, 1952 рік), а з 1956 року паралельно навчається композиції. З 1963 року – викладач з фортепіано Центральної консерваторії Пекіну. У 1982 році він відправився вивчати сучасну композицію в Мельбурнський університет, (Австралія), де у 1985 році він отримав ступінь магістра музики. В 1987 році здобув австралійську премію Альберта Магса із композицію і став постійним представником Австралійського музичного центру. Жанрові вподобання композитора – симфонічна, камерна, вокально-інструментальна музика тощо. Найвідоміші твори: “Ember Environment”, “Cry of Autumn”, “Silk Road” для симфонічного оркестру, Концерти № № 1, 2, 3 для фортепіано із оркестром, Концерт для саксофона з оркестром, Концерт для акордеону з оркестром, “Ambush on Ten Sides” для соло ударних та інші.

³³ Чу Ванхуа (*Chu Wanghua, 储望华*) народився у 1941 році в міському повіті Ісінь, провінції Цзянсу (Китай). У 11 річному віці вступив до Центральної консерваторії в Шанхаї (клас фортепіано Йі Кайжі, 1952 рік), а з 1956 року паралельно навчається композиції. З 1963 року – викладач з фортепіано Центральної консерваторії Пекіну. У 1982 році він відправився вивчати сучасну композицію в Мельбурнський університет, (Австралія), де у 1985 році він отримав ступінь магістра музики. В 1987 році здобув австралійську премію Альберта Магса із композицію і став постійним представником Австралійського музичного центру. Жанрові вподобання композитора – симфонічна, камерна, вокально-інструментальна музика тощо. Найвідоміші твори: “Ember Environment”, “Cry of Autumn”, “Silk Road” для симфонічного оркестру, Концерти № № 1, 2, 3 для фортепіано із оркестром, Концерт для саксофона з оркестром, Концерт для акордеону з оркестром, “Ambush on Ten Sides” для соло ударних та інші.

³⁴ Ксяо Юмей (*Xiao Youmei, 萧友梅, 1884–1940*) народився в Сіннінлі, район Шіці, Чжуншань. Відомий як музично-громадський діяч, композитор, диригент, викладач, засновник сучасної китайської музики і сучасної системи музичної освіти Китаю (у 1927 році заснував Національний музичний коледж (нині – Шанхайська консерваторія), де обіймав посаду ректора). У 1901–1909 рр. навчався вокальному мистецтву в Японії. У 1912–1919 рр. – за сприяння Цяя Юаньпея навчається у Лейпцігській вищій школі музики й театру, а у 1916 році вступив на філософський факультет Берлінського університету, де здобув докторський ступінь (тема дисертації «Аналіз історії оркестрів Китаю до XVII ст.», науковий керівник – Г. Ріман). З 1920 року живе у Китаї, займається просвітницькою, викладацькою, редакторською, науковою діяльністю. Ксяо Юмей є автором понад 100 творів, найвідоміші з них, це: Струнний квартет ре мажор, тв. 20, Ноктюрн ля мажор для фортепіано, марш «Перед сніговою бурєю» для мідних духових інструментів, тв. 23, «Роздуми про осінь» для віолончелі і фортепіано. Серед його учнів – композитори Хе Лутін, Дін Шанде, Лі Хуаньчжі, Хун Пань, Чень Чуаньси та ін.

створили сучасний музичний стиль із високим рівнем індивідуальності» [28, с. 66].

Висновки до другого розділу

Китайська музична писемність зіграла важливу роль у становленні культури не тільки Китаю, але і Кореї, Японії та ряду інших земель Далекого Сходу. Музична писемність Китаю має дуже давню історію. Відомо про існування найдавніших зразків ще 3000 років тому. Кун Фу Цзи (Конфуцій) радив *я-юе* – музику для імператора, знаті й релігійного шанування, написаної в ієрогліфічній нотації.

Варто відзначити, що в західному музикознавстві існує уявлення про те, що особливості музичної писемності Китаю реалізуються характером імпровізації усної та писемної традиції. Нотації (ієрогліфами і цифрою) окремо фіксували лише висоту звуку, напрямок руху мелодії або ж ритм. В інших ситуаціях музикант імпровізував. У той же час, такий підхід виглядає дещо поверховим і не враховує особливості філософії та естетики Китаю.

Автором дослідження робиться спроба охарактеризувати декілька найпоширеніших типів запису традиційної музики Китаю, вказати на їхній взаємозв'язок із релігією і філософією. Зокрема, аналізуються особливості ієрографічних і цифрових нотацій, а також нотацій усної традиції. Засадничі характерні риси ієрографічних нотацій аналізується на прикладах ієрографічної хроматичної 12-ти ступеневої системи *люй-люй* – акустично-ладової основи давньокитайської музики; ієрографічних табулатур аналітичних нотацій *люй-цзи-пу*, *у-шен-цзи-пу* із яскраво вираженими континуальними властивостями, *гун-че-пу* і *цзянь-цзи-пу* (оркестрової традиції) в партитурних записах китайської багатоголосної музики. Особливості цифрової нотації вивчаються на основі *гунче*, *цзянь-пу* (*jianpu*) і найсучаснішої європеїзованої китайської нотації *дану*, яка дозволяє транскрибувати давню цифрову табулатуру *цзянь-пу* у систему канонічного європейського нотного запису на п'ятилінійному нотному стані й відповідним арсеналом виконавської техніки, прийомів гри тощо при

одночасній наявності паралельно нотному стану «поголосника» ієрогліфами. Серед усних синкретичних ієрографічних нотацій розглядається нотація *юк-по*.

Актуального значення у роботі набуває вивчення особливостей виконання одного першоджерела, котре залежить від багатовікових традицій різних виконавських шкіл, їхніх принципів розшифрування і образно-символічного трактування музичних ієрогліфів табулатури, індивідуальної психологізованої позиції інтерпретатора тощо.

Розгляд теорії симфонізму як музично-естетичної категорії, що характеризує метод музичної композиції, який виходить з необхідності всебічного розкриття художнього задуму в процесі музичного розвитку і образної трансформації та зумовлений характером композиції та драматургії, що виступає як безперервність музичної свідомості, коли жоден елемент не мислиться і не сприймається як незалежний серед решти. Всі ці базові ідеї європейського симфонізму та музичної драматургії знайшли свій плідний розвиток на ґрунті китайської оркестрової музики другої половини ХХ століття. Жанри сучасної китайської інструментальної музики, зокрема, концертної програмної увертюри для симфонічного оркестру, також як і співіснування традицій, типів і складу оркестрів, поєднують у собі весь різноманітний і різноаспектний діапазон поєднань «китайського» та «європейського», від найдавніших традицій в сфері духовної та художньої культури тисячолітнього держави і до сучасної музичної мови світового авангарду.

У цьому широкому жанровому спектрі одне з важливих місць займає оркестрова музика, яка спеціально пишеться до свят і різних фестивалів, яких в Китаї досить багато, як традиційних, так і запозичених, і святкуються вони часто з залученням великої кількості музикантів і оркестрів. Рисами жанру програмної концертної увертюри, притаманними класичному зразку історично сформованому в європейській традиції ХІХ століття (зокрема, у творчості Г. Берліоза, Й. Брамса, Ф. Мендельсона-Бартольдї, Р. Шумана, П. І. Чайковського та ін.), властивими і для китайської музики, відзначимо: програмність (кожна з увертюр має назву); одночастинність і опора на форму

сонатного *Allegro*; прагнення до картинності та образотворчості тем і епізодів; симфонічність (виражається як в оркестровому складі, так і в особливостях драматургічного розвитку).

РОЗДІЛ 3

ПЕРЕТВОРЕННЯ УЗАГАЛЬНЕНОЇ КОМПОЗИЦІЙНО- ДРАМАТУРГІЧНОЇ МОДЕЛІ У КИТАЙСЬКІЙ СИМФОНІЧНІЙ УВЕРТЮРІ ДЛЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТА МІШАНОГО СКЛАДІВ ОРКЕСТРІВ

Китайський симфонізм, котрий розпочав своє інтегративне із західними традиціями формування ще у другій половині XIX століття, у другій половині XX століття досяг свого пікового розвитку та періоду відродження зацікавленості жанрами симфонічної музики і навіть новаторських відкриттів, незважаючи на певне зниження зацікавленості до симфонічного жанру у зв'язку із політичним впливом на мистецтво у вихованні тогочасної нації у період 1966–1976 років, який дослідник Янь Ян назвав «ареною фракційного політичного конфлікту» [106, с. 201]. Відлунням такої історичної трагедії для митців стало «нівелювання індивідуального авторського начала» [106, с. 209], що виявлялося у так званих групових роботах, в яких один із певного числа композиторів відповідав за якийсь конкретний «шмат» партитури або етап виведення його на концертний майданчик у тій чи іншій версії оркестрового аранжування (європейський склад симфонічного оркестру або для народних чи оркестру духових інструментів), як наприклад: Концерт для піпи з оркестром «Степові сестри» У Цзуняна, Лю Дехайя, Ван Яньцяо, симфонія «Шацзябан» Ло Чжунджуна, Ян Муюня, Ден Цзянаа, Тань Цзюньмін, «Вступ до дитячого свята» для симфонічного оркестру Ченя Пейсюня і Е Хуейкана тощо. Окремі твори, написані одноосібним автором все ж таки ставали відомими на високому державному рівні, але нерідко завдяки наявності у композитора певних принципів та ідеалів ставали на заваді розвитку мистецької кар'єри (наприклад, творчий шлях Ло Чжунджуна). Згідно з даними Янь Ян, такі скалічені творчі долі були у китайських музикантів – «диригента першого китайського покоління Лі Гоцюаня» і «засновника методики викладання диригування професора Ян Цзяжена» [106, с. 206], викладацько-виконавську спадщину яких

нині зведено у статус національного мистецького надбання. Політичних переслідувань, за матеріалами Янь Ян, зазнав і диригент Шанхайського симфонічного оркестру Хуан Іцзюнь.

Але не дивлячись на руйнівний у професійному плані стан державної політики, на небосхилі китайського симфонізму виблискували еталонні його зразки, зокрема: симфонічна сюїта «Сива дівчина» Цю Вея за однойменним балетом і оперою, «Фестиваль» Ксу Янг Ян; «Сто птахів поклоняються Фенікс» (1972) для суона і оркестру народних інструментів і «Три грані квітів сливи» (1972) для піпи і оркестру народних інструментів Ван Цзянь-чжуна; «Моя Батьківщина» для симфонічного оркестру (1960–1964), «Помилювання покійних» для симфонічного оркестру (1980), «Зустрічаючи весну» для симфонічного оркестру (1982), «Молодь» для симфонічного оркестру (1986), Концерт «Гуандунська тема» для гаоху (ерху з високою теситурою) з оркестром (1983) Ченя Пейсюня; Концерт № № 1, 2, 3 для фортепіано з оркестром, симфонічні поеми «Попільня середа» і «Бамбук на вітрі» Чу Ванхуе; Китайський концерт *in D* (2008) Цуй Шигуана та ін.

Проаналізуємо далі, на нашу думку, недооціненні в свій час композиції та новаторські, віртуозні сучасні твори для європейського симфонічного і мішаного оркестрів, котрі є зовсім невідомими українському слухачеві.

3.1 Симфонічна увертюра «Танець народу Яо» Лю Тешаня і Мао Юаня: перевтілення засад симфонізму

В українському та пострадянському музикознавстві можемо відмітити повну відсутність матеріалів, котрі стосуються біографічних даних і творчості видатних китайських композиторів – Лю Тешаня і Мао Юаня. Пов'язуємо це із закритою культурою Китаю 1950-х років.

Лю Тешань (Liu Tieshan 刘铁山) – композитор, фольклорист, який поєднує в своїй творчості народну з професійною музикою – від обробок народних пісень до народних мотивів у камерно-інструментальних (струнний

квартет) і великих оркестрових творах, викладач кафедри композиції Центральної консерваторії в Пекіні (The Central Conservatory in Beijing).

Мао Юань (Mao Yuan, 茅沅) – відомий китайський композитор, народився в 1926 році в Цзинані. У 1952 році закінчив художній факультет Шаньдунського університету за спеціальністю «Композиція». Протягом багатьох років він був одним із постійних композиторів Китайської національної опери (CNOH) або Центральної опери Китаю (中央歌剧院), що є державною оперної компанією, котра базується в Пекіні (Китай), і при Міністерстві культури Китаю. У творчому арсеналі Мао Юаня була оперна трупа, хор, симфонічний оркестр і відділ сценічного мистецтва, костюми і декорації Китайської національної опери, а також через керівництво Міністерства культури, компанія «Шанхайський оперний театр» та інші компанії, що займаються виробництвом генджу по всьому Китаю. Крім симфонічного твору «Танець народу Яо» (1951), Мао Юань – автор опери «Велика стіна південних морів» спільно з Ма Феєм (1966), а в 1982 році, в період роботи в США в американо-китайському центрі мистецтва, на замовлення Х'юстонського балету – пише балет «Митець бамбуку Чжен Баньцяо» (“The Bamboo Painter Zheng Banqiao”). Нині Мао Юань – професор з композиції Нанкінського художнього інституту, автор підручників: «Музична форма і аналіз творчості композиторів. Т. 1: уч. посібник. Пекін, 2007. 578 с» і «Музична форма і аналіз творчості композиторів. Т. 2: уч. посібник. Пекін, 2007. 438 с.».

Версію «Танцю народу Яо» (“Dance of the Yao People”, 瑶族舞曲) для **європейського оркестру** (в редакції Мао Юаня) можна вважати своєрідною фантазією, натхненною фольклором і звичаями народу Яо – етнічної групи, чисельністю понад 2,6 млн. чоловік. Вони мешкають у південному Китаї, зокрема – в провінціях Гуансі, Хунань, Юньнань, Гуанчжоу, Гуйчжоу і Цзянсі провінції.

Історія «Танцю народу Яо» відзначається великою увагою з боку виконавців і слухачів. Так, ще в 1950–1951 роках китайський композитор Лю Тешань, подорожуючи південними провінціями, почув народні мелодії і танці народу Яо в день їхнього свята. Потім, на основі отриманих вражень, він створив твір «Танець довгих барабанів народу Яо». Пізніше інший китайський композитор Мао Юань бере за основу теми з твору Лю Тешаня і створює «Танець народу Яо» для інструментів європейського оркестру. Прем'єра цього твору відбулася в 1953-му році.

Пізніше з'явилися версії для духового оркестру, аранжування для оркестру традиційних китайських інструментів (1962) Пен Сювеня (彭修文, Peng Xiuwen)³⁵; версія Чжоу Хунде для струнного квартету, європейського складу; перекладення для трьох гуджен; камерно-інструментальний твір «Duo для двох фаготів» за народною темою “Dance of the Yao People” Ши Лі (Німеччина, 1950-ті). Всі ці версії стали популярними не тільки в Китаї, але і в інших країнах (в Україні та Німеччині).

«Танець народу Яо» є одним із ранніх прикладів китайської симфонічної музики, в якому поєднуються традиції західноєвропейські форми з такими характерними методами роботи, як варіаційність (метод розвитку тем), тричастинність і двочастинність (основа форми) і симфонізм, як метод розвитку композиційно -драматургічної ідеї.

У дисертації Ло Шиї [51], присвяченій китайській музиці, історія розвитку китайської симфонічної композиції розділена на періоди: період зародження (1840–1927), період формування в умовах розколу (1928–1949), період розквіту (1949–1966), період спаду (1966–1976), період відродження (з 1976 до теперішній час). Як бачимо, «Танець народу Яо» належить до періоду розквіту китайської симфонічної музики, яка перебувала, як і сама держава, на зорі Нової ери.

³⁵ Пен Сювень (Peng Xiuwen, 彭修文, 1931–1996) – відомий композитор і диригент. З 1956 року – директор і диригент Китайського народного оркестру радіо (China Broadcasting Chinese Orchestra). Автор аранжувань для китайського народного оркестру відомих творів – «Весняна річка у завітчаній місячній ночі» (Chun Jiang Hua Yue Ye, 春江花月夜), «Кармен-сюїти» Ж. Бізе-Р. Щедрина тощо.

Розглянемо докладніше композиційно-драматургічну ідею твору. Можна сказати, що вона втілила в собі не тільки традиції китайського високого мистецтва, а й дух академічної музики Європи та Північної Америки першої половини ХХ століття. Спроба «втекти» від чотиричастинного класико-романтичного циклу до більш камерних і малих розмірів, втілити фольклорні елементи, ритмічні моделі та мелодії – ці та інші особливості були характерними властивостями утворчості І. Стравінського та Дж. Гершвіна.

Розглянемо детальніше симфонічну основу «Танцю народу Яо»:

1. Перше. Фольклорна основа тематизму. Адже композитор надихався танцями народу Яо на святі китайського Нового Року. Тут також використовуються традиційні китайські інструменти, навіть у оркестрі з європейським складом інструментів (наприклад, ударні – литаври **пайгу** (paigu, 排鼓)³⁶.

2. Друге. Камерність. Це твір – одночастинний; у складі оркестру – невелика кількість струнних і парний склад духових.

3. Третє. Елементи концертування, коли епізоди *tutti* чергуються з мелодіями у скрипок, флейт і кларнетів.

Симфонічна цілісність «Танцю народу Яо» заснована на змішаній формі. З одного боку, опора на традиційні структури тональної музики, а також переважання діатонічних ладових звукорядів обумовлює тричастинність, як загальний план, що режисує композицію і драматургію твору.

З іншого боку, констатуємо варіаційний розвиток двох початкових тем, – повільної протяжної (далі позначається як *A*) і швидкої танцювальної (далі позначається як *B*) – та їх ладовий контраст із темою центрального розділу (далі

³⁶ *Пайгу* – ударний музичний інструмент – різновид європейських литавр, що складається з 5–6 литавр, виставлених у ряд за регістром звуків і зафіксований на стаціонарній підставці, за допомогою якої здійснюється підбір звуку (тобто є можливість змінювати регістр і тембр звуку). Діапазон звуків може досягати чотирьох–п'яти октав. Завдяки різній висоті звуку, розмаїтості тембру пайгу здатний створювати яскраві звукові ефекти. Пайгу ідеальний для виконання живих композицій, використовується як інструмент для ансамблю і входить до складу ударних оркестрів, а також його часто використовують і як сольний інструмент. Інструмент з'явився на початку 1960-х років і сконструйований на основі низки відомих китайських народних ударних інструментів (зокрема, пайгу є удосконаленим різновидом тангу).

позначається як *C*). Крім того, можна виділити велику кількість мотивів, з яких складаються лінії акомпанементу.

Розглянемо детальніше закономірності структуроутворення «Танцю народу Яо». Перші чотири такту увертюри є *ostinato*, на тонах “*c*” і “*g*”. В умовах ладотональності *c-moll* констатуємо своєрідну гру тоніки і доміанти. Однак, у контексті симфонічної ідеї «Танцю», ця гра практично не відчувається. Мотивний хід “*c-g*”, викладений октавним унісоном у *Viola* і *Violoncelli* створює ефект інтонаційної простоти і фонічної порожнечі. Завершальний штрих до початкових тактів привносить *pizzicato* на тоніці в партії контрабаса (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 1).

Подібна фактура зберігається і в 5–8 тактах, проте – зі змінами в мелодичній лінії. Замість порожніх, одноманітних ходів – мелодія в пунктирному ритмі. У такому вигляді відбувається округлення фразування даного вступу.

Таким чином, Мао Юань використовує структуру восьмитактового періоду, з логікою підсумовування (2+2+4). При цьому, з ладової точки зору цей період є повністю діатонічним за звукорядом і натуральним за ладом (без підвищеного п'ятого щабля). Період цілком збалансований і гармонійний, і це свідчить про те, що навіть на такому рівні цілісності композитор прагнув до рівноваги в структурі та інтервальної системі як категорії гармонії.

З дев'ятого такту і позначення літери *A* починається виклад першої теми. Мелодична лінія, що виконується скрипкою на *p* і *dolce*, заснована на діатонічних ладових зворотах, у межах натурального *d-moll*. Її обсяг також вісім тактів, які об'єднані за логікою періоду квадратної будови (2+2+2+2) (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 2).

Відзначимо і той факт, що *ostinato* зберігається. У партіях *V-c* і *C-b* можна бачити повтор ритму з 1–4 тактів, але з дещо іншою конфігурацією нот. Також відбувається вступ *Oboe*, що грає в унісон з партією другої скрипки. Таким чином, формується тришарова фактура, типу мелодія+гармонія+бас.

Поліфонічність фактури досягається мінімальними засобами. На наш погляд, можна констатувати тенденцію тяжіння до «малих» форм.

З 17 по 24-й такти звучить своєрідна відповідь на вищерозглянуту тему. Про це свідчать гармонічні та мотивні особливості. Якщо раніше переважала мелодія з більш простою ритмікою, на тонічній (у більшості випадків) гармонії, то зараз – більше схвильована, спрямована вгору. Секвенційний повтор одного і того ж мотиву, в поєднанні з подальшим ущільненням і розширенням оркестрової фактури, відбувається в паралельному *Es-dur*. Ці засоби і створюють відчуття відповіді. Однак далі, в 21–24-му тактах, відбувається поновлення *c-moll*, а матеріал двох останніх тактів збігається з 15–16 тактами, в результаті чого можна провести паралелі з «рефреном» в народній мелодії.

Таким чином, з теми (9–16 тт.) і відповіді до неї (17–24 тт.) формується цілісність розділу *A*, викладеного у простій двочастинній формі, де кожна з частин має структуру восьмитактового квадратного періоду. Констатуємо, що на даному рівні цілісності композитор прагне до рівноваги структур, із повним нівелюванням протиріччя в самому початку відповіді.

Надалі тема проводиться ще двічі. Композитор залишає її незмінною на рівні гармонії та форми. Варіювання здійснюється лише за рахунок оркестрових засобів: вступу нових інструментів і дівізі, дублювання і додавання нових підголосків (наприклад, фігурацій шістнадцятими тривалостями в партіях скрипок і альтів, починаючи з 25-го такту. При третьому проведенні відбувається своєрідна перестановка: фігурації переходять до групи дерев'яних духових, а тема – до струнних (виключаючи контрабас), де вона звучить в унісон. Такі засоби досить класичні, і в них знову ж таки простежується прагнення композитора до структурної та гармонічної рівноваги.

З 57-го такту починається викладення нової контрастної теми – запального та енергійного танцю, виконуваного у темпі *Allegro* фаготом у високому регістрі (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 3). Більш того, тема отримує ще й інший розвиток, незважаючи на такі ж структури періоду в її основі. Перші вісім тактів (57–64 тт.) засновані на двох рівних реченнях (4+4),

які складаються з двох фраз кожна квадратної структури. За проведенням теми слідує вісім тактів награвання одного і того ж мотиву. Ще далі – повтор теми. Таким чином, тема розділу *B* викладена у простій тричастинній формі (8+8+8) зі строго симетричними періодами.

Зазначена тема проводиться ще раз. Її структура залишається непорушною, розвиток здійснюється тільки за рахунок розширення оркестру та ущільнення фактури, тобто аналогічно розвитку теми *A*. У всьому ж іншому обидва проведення повністю ідентичні між собою.

Крім того, симетрію можна спостерігати, якщо порівняти розділи *A* і *B* між собою. Так, розділ *A* охоплює з 9 по 56-й такти, його обсяг дорівнює 47 тактам. Розділ *B* охоплює з 57 по 104-й такти, тобто його обсяг також дорівнює 47 тактам. Така рівність лише підтверджує (можливо неусвідомлене) бажання композитора реалізувати ідею симетрії не тільки на рівні періодів або окремих тем, а й певних розділів увертюри.

Після проведення теми *B* починається новий розділ *C*. За обсягом він займає 53 такти (з 114 по 167 тт.). У ньому чітко проглядаються два розділи. Перший складається з чотирьох восьмитактових періодів, причому другий і третій – один і той же, двічі повторений. Далі можна спостерігати тему в кларнета соло, ніжного і пасторального характеру, в дусі народних награвань (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 4). У цій темі можна спостерігати три періоди, останній з яких – кульмінаційне проведення мелодії у струнних і дерев'яних духових інструментів. Далі, після переходу, починається реприза.

У репризі ми не спостерігаємо симетричних побудов на всіх рівнях форми, за винятком періодів. Обидві теми проводяться без змін. З 214-го такту починається кода, заснована на фрагменті з теми *A*, рух якого поступово прискорюється і переростає в нову якість – яскравий, енергійний і святковий танець. Отже, композитором долаються симетричні побудови розділів *A*, *B* і *C* на користь стихії святкового танцю, який символізує радість людей від приходу китайського Нового Року.

Таким чином, аналіз симфонічної увертюри «Танець народу Яо» показав глибинні зв'язки симфонізму Лю Тешаня і Мао Юаня з піснями і танцями народів Китаю. Незважаючи на використання традиційних європейських форм і жанрів, їх прочитання й трактування – суто китайські. У першу чергу, це виражається в непорушності теми-періоду. Кожна з тем проводиться як підсумок, як аксіома і не вимагає розробки. Вона могла тільки стверджуватися за рахунок ущільнення в фактурі оркестру, що показала логіка розвитку в темах *A* і *B*. При цьому, в обох темах Мао Юаня збудовані зразкові симетричні конструкції, що мають глибинний зв'язок із китайською філософією (досить провести аналогію з Інь і Янь).

Крім того, «Танець народу Яо» – взірць багаторівневого сприйняття музичної конструкції та цілісності:

1. Перший рівень цілісності – восьмитактовий період.
2. Другий рівень цілісності – проста двочастинна і тричастинна форми (виявлені в темах *A* і *B*).
3. Третій рівень цілісності – складна двочастинна форма як структура для розділів *A*, *B* і *C*.
4. Четвертий рівень цілісності – тричастинна форма, яка організовує композиційно-драматургічний план на вищому рівні.

Таким чином, автором створюється складно-складена, але гранично ясна форма, в якій відчувається прагнення автора до рівноваги, балансу і гармонії.

Відзначимо, також, що підсумкова схема частин твору виглядає наступним чином: *вступ–A–B–C–A–кода*. Виходячи з наведеної вище цитати Цзя Ваньїнь [12], у цих чотирьох розділах можна простежити символіку чотирьох пір року, а також – циклічності, в зв'язку з репризним проведенням розділу *A*.

Порівняймо виконавські версії «Танцю народу Яо»: для китайського оркестру народних інструментів у нотації цзянь-пу в інтерпретації диригента Пена Сювеня [127] та європейського складу симфонічного оркестру в партитурі західноєвропейської традиції в інтерпретації диригента Пена Цзяпена [128].

Споріднюють обидві оркестрові версії наявність характерних прийомів гри (*pizzicato, staccato, vibrato, arco, divisi, tremolo* тощо) і тембральних якостей струнно-смичкових інструментів, спільна «закоханість» композиторів у тембр флейти і, взагалі, духові інструменти, контрастна «діалогічна» динаміка (*p, mp, p, f, sf-p, mp, sf-p/mf, mf/f, mp, mf/mp, mf, sf, f, mf, f, mf, f, mf, f, mf, f, mf, f*) і темпова драматургія (*Andante* – тт. 1–49, *Allegro non troppo* – тт. 50–88 у версії народних інструментів; *Andante* – тт. 1–113, *Moderato sostenuto* – тт. 114–166, *Tempo I* – тт. 167–182, *Allegro* – тт. 183–213, *Più mosso* – тт. 214–251 – більш деталізована у версії для європейського оркестру), тричастинна форма варіаційного типу і західноєвропейська італійська традиція нотних позначень у партитурі (темпи, динаміка, знаки скороченого нотного письма: реприза, перенесення звуку на октаву вгору тощо).

Схожі й склади оркестрів. Так, **версія партитури для китайського оркестру народних інструментів – подвійний склад: 2 + 2.1.2.1.2.2.1.2** (*dizi* 笛³⁷, *xindi* 新笛³⁸, *soprano sheng* 高音笙, *alto sheng* 中音笙, *suona* 唢呐, *alto suona* 中音唢呐, *tenor suona* 次中音唢呐, *bass houguan* 低音喉管) – **1** (*yangqin* 扬琴³⁹) – **1.1.1.1.1** (*liuqin* 柳琴⁴⁰, *pipa* 琵琶, *zhongruan medium ruan* (G2–D3–G3–D4) 中阮⁴¹, *sanxian* 三弦⁴²) – percussion (*timpani* 定音鼓, *bo* 钹,

³⁷ *Dizi* 笛 – китайська поперечна флейта, яка широко використовується в багатьох жанрах китайської фольклорної музики, китайської опери, а також у сучасному китайському оркестрі.

³⁸ *Xindi* 新笛 (з кит. «нова флейта») – китайський музичний інструмент, похідний від стародавнього *dizi* (бамбукової поперечної флейти) із хроматичним звукорядом.

³⁹ *Янцинь* (*yangqin* 扬琴) – китайський струнний музичний інструмент на зразок цимбал. Використовується для акомпанементу у виставах китайської опери, театральних постановках, а також як ансамблевий та сольний інструмент. Інструмент походить від перського молоточкового дульцимера сантура. Звук видобувається за допомогою ударів бамбуковими калатушок. На Янцині можна виконувати акорди з двох і більше звуків.

⁴⁰ *Люцинь* (*liuqin* 柳琴) – китайська мандоліна грушоподібної форми з трьома, чотирьма або п'ятьма струнами. Його діапазон набагато ширший, ніж у піпи. Завдяки технічній модернізації (поява унікальних тональних і акустичних якостей) люцинь займає особливе місце в китайській музиці. Його використовують не лише як акомпанементний інструмент у народній китайській опері, але й в оркестрових і сольних п'єсах.

⁴¹ *Чжунгруань* (*zhongruan* 中阮) – китайський щипковий струнний інструмент: теноровий інструмент із сімейства руан (阮). Чжунгруан зазвичай виготовляється з рожевого дерева (紅木) та червоного сандалового дерева (紫檀木).

⁴² *Саньянь* (*sanxian* 三弦) або інша назва *сяньцзи* – традиційний китайський струнний щипковий музичний інструмент, що використовується в якості акомпанементу в китайській опері і традиційному

gaohu 高胡, *erhu* 二胡, *zhonghu* 中胡⁴³, *dahu* 大胡⁴⁴, *dihu* 低胡⁴⁵). **Оркестровий склад китайського оркестру народних інструментів** у партитурі, написаній у **jianpu** загалом ідентичний європейській нотації, відрізняється лише окремими замінами інструментів із одної групи. Зокрема, ударні *dahu* (大胡) і *dihu* 低胡 заміщені *dagehu* 大革胡⁴⁶ і *diyingehe* 低音革胡⁴⁷.

Склад оркестру **версії партитури для європейського оркестру – подвійний: 2 + 1. 2.2.2** (piccolo, 2 flute, 2 oboe, 2 clarinet in B^b) – **4.2.2.0** (4 horn in F, 2 trumpet in B^b, 3 trombone, tuba) – **2 timpani, 2 найзу (paigu)– percussion** (triangle, tambourine, cymbals) – Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass.

Відмінність полягає в стилі подання музичного матеріалу. В першому зразку диригент звертається до відкритого характерного народного звучання, забарвленого і в ліричні, і у войовничі фарби, що одразу спрямовує слухачів до багатовікового пласту народного східного епосу. У другому ж – до ліро-епічного типу симфонізму російської композиторської школи (зокрема, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, О. Глазунова), його оповідальної логіки (з її зміною образів і картин), що підкріплюється інтонаційно-симфонічною драматургією; до контрастного тематизму; до складної одночастинної форми, близької симфонічній поемі, рис монологічності тощо. Всі вищенаведені особливості підкреслює й тривалість звучання: версія для китайського оркестру

цзяннаньському ансамблі сичжу, а також при виконанні оповідних пісень дагушу і танци. Буває двох видів: великий (G–d–g) і малий (A–d–a або d–a–d1).

⁴³ *Чжунху* (*zhonghu* 中胡) – китайський струнний інструмент сімейства гуцинь (як ерху і гаоху), розроблений у 1940-х роках як альтовий його член (подібний за діапазоном до європейського альту) у китайському оркестрі. Інструмент має дві струни, які зазвичай налаштовані на квінту, на А і Е або на G і D (ця остання настройка еквівалентна двом нижнім струнам скрипки).

⁴⁴ *Даху* (*dahu* 大胡) – великий китайський смичковий струнний інструмент у формі великої коробки, покритої з одного боку шкірою пітона. Даху був розроблений в 1930-х роках як тенорова партія сімейства ерху (ерху – сопрано, а *zhonghu* – альт), задля того, щоб збільшити тембральний спектр інструментів, що використовуються в китайському оркестрі, і дати можливість виконувати гармонічні вертикалі музики європейської традиції.

⁴⁵ *Діху* (*dihu* 低胡) – великий китайський смичковий струнний інструмент у формі великої коробки, покритої з одного боку зміною шкірою. Як і більшість інших членів сімейства інструментів *huqin* має дві струни і вертикальне положення. Назва інструменту походить від «dī», що означає «низький», і «hú» (скорочення від *huqin*) і виконує функцію контрабаса в оркестрі.

⁴⁶ *Дагеху* (*dagehu* 大革胡) – різновид геху: т.зв. великий геху.

⁴⁷ *Бас-геху* (*diyingehe* 低音革胡) – це китайський смичковий інструмент сімейства гуцинь. Його розробив Янг Юсен (Yang Yusen) разом із геху в ХХ столітті. Бас-геху має чотири струни і є китайським еквівалентом контрабасу.

народних інструментів коротша на 1 хвилину 14 секунд (6 хвилин 33 секунд) за версію для європейського складу (7 хвилин 47 секунд).

«Танець народу Яо» став представницьким зразком китайської симфонічної музики в усьому світі. Музика за стилістикою суто китайська: заснована на мотивах фольклору народу Яо, що виконується китайськими народними інструментами. У той же час, жанр і особливості форми побудовані за канонами європейської симфонізму.

3. 2 Увертюра «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі

Лі Хуаньчжі (Li Huanzhi, 李焕之, 1919–2000) – відомий китайський композитор, диригент, педагог, теоретик музики, засновник Центрального симфонічного оркестру національної музики (1960), одного з найбільш ранніх симфонічних оркестрів Китаю, що складається з оркестру національних інструментів і хору національної пісні. Народився в Гонконзі в 1919 році, хоча його прабатьківщина знаходиться в міському повіті Цзіньцзяні, провінції Фуцзянь (Jinjiang, Fujian). Весною 1936 року Лі Хуаньчжі вступає до Шанхайського національного музичного коледжу, де вивчав гармонію у Сяо Юмея (Xiao Youmei). Композиторську освіту він здобув на факультеті музики в Лусюньському інституті мистецтв у Яньань (з 1938 року, of the Luxun Institute of Arts in Yanan), після закінчення якого залишився там викладати. У період з 1946 по 1949 роки він обіймав посаду декана музичного відділу Інституту мистецтв та літератури Північно-Китайського об'єднаного університету (Institute of North China United University), а з моменту заснування Китайської Народної Республіки в 1949 році відіграв активну роль у музичному житті. Митець керував Колективом музичних працівників Центральної музичної академії, Центральним ансамблем пісні і танцю, Центральним ансамблем національної музики. З 1954 року був незмінним секретарем, а з 1985 по 1999 – головою Китайської музичної спілки.

Лі Хуаньчжі – автор низки теоретичних робіт, зокрема «Навчальний посібник із композиції», «Як вивчити композицію» (також відома як «Лекція із створення пісень»), «Есе зі створення музики» (і ще близько 300 есе), «Етнічна народна музика», «Нариси», «Про мистецтво музичної композиції», «Про техніку композиції» та інші.

Серед його творів – сюїта «Весняний фестиваль» для великого оркестру, «Острів героя» для симфонічного оркестру, «Поема Землі» для оркестру (1999), «Увертюра Yangko», концерт «Miluo River Fantasia» для гучжену з оркестром (1981), симфонія № 1 та інші симфонічні роботи, які виконуються на китайських фестивалях, святах Нового Року та інших значимих подіях загальнонаціонального масштабу, а також дитячої опери «Фруктовий сад і сестри», одноактної опери «Осінь у чужій країні» («Autumn in a Foreign Country»), хорової сюїти «Чашаньська балада», Пісня для гуциня (китайської семиструнної цитри) і хору («Chant for guqin (Chinese seven-string zither) and chorus»). У своїх творах композитор широко використовує ладотональний і ритмічний матеріал китайського фольклору. Ставлячись із глибокою повагою до народних традицій він створив класичні твори, улюблені в Китаї і за кордоном.

Лі Хуаньчжі завжди приваблювала народна музика північних провінцій Китаю. Композитор звертається до фольклорного музичного матеріалу провінції Шеньсі, вміло використовує народні лади й ритми, а також поєднує великий симфонічний оркестр із традиційною китайською перкусією, що стало класичним прикладом поєднання національної традиції з досягненнями західноєвропейської класичної музики.

Сюїта «Весняний фестиваль» (китайською: 春节组曲; піньїн: Chūnjié Zǔqǔ, “Spring Festival”) була написана Лі Хуаньчжі (李焕之) між 1955 і 1956 роками, під впливом святкування народом провінції Шаньбей китайського Нового року (свято Весни). Перш за все, мова йде про тематику твору. Твір Лі Хуаньчжі також присвячено тематиці традиційного Нового Року і пов'язаних з

ним святкувань мешканців Китаю. Як і Лю Тешань, Лі Хуаньчжі, надихнувшись фестивалями з нагоди Нового Року, які у великій кількості проводяться по всій країні, створює програмну симфонічну сюїту, з увертюрою в якості першої частини.

Ця мелодія широко відома, перш за все, на материковому Китаї, де вона часто рясніє на сторінках шкільних підручників із музичних дисциплін, а також у різних святкових заходах. Найбільш відомим розділом сюїти є її увертюра. Її частіше виконують окремо, і вона більш відома як Увертюра свята Весни.

За давньою традицією наступ нового року в Китаї святкують як прихід весни. Найголовнішою подією святкувань стають Весняні фестивалі. Це дуже важливе свято в житті народу Китаю. Весняний фестиваль в Китаї – один із найбільших свят планети. Десятки тисяч китайців повертаються на Батьківщину, щоб відзначити настання нового року за місячним календарем разом зі своїми родинами. На будівлях погойдуються символічні червоні ліхтарики, колір яких відлякує злі сили. Обов'язкові атрибути цього давнього свята – запах мандаринів і гучна музика всюди. У сукупності вони формують традицію весняних фестивалів, якими відзначається свято настання Нового Року.

Увертюра «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі має підзаголовок – *Та Янг Ге*, що можна перекласти як «Велика пісня». Тут слід зазначити, що розуміння пісні – не традиційне європейське. Це втілення жанрових сцен народного гуляння, де є місце пісням і танцям. За образністю можна провести аналогію з увертюрою до «Петрушки» І. Стравінського, яка втілює схожі характеристики.

Така ідея зумовила і драматургічне ціле увертюри. Розділи увертюри співвідносяться між собою відповідно до принципу контрасту. Перш за все – на рівні фактури. Так, масштабні оркестрові *tutti* змінюються камерними побудовами, з яскраво вираженою мелодійною лінією. Початкова тема, за рахунок періодичних повернень, створює відчуття куплетності та рондальності. У цьому теж можна вбачати вплив пісенно-танцювального фольклору, котрий поєднує широкі мелодії й виразні веселі ритми, багаті ароматом життя

національних традицій. «*Yangko*» – народний танець у північному Китаї, який відображає його регіональні особливості та в своєму класичному вигляді складається з трьох частин – народних танців «Го ті», «Так чан» та «Сіао чан».

Як наслідок, композитор уникає сонатної форми – носія потенційного конфлікту. Тут форма поєднує в собі складну тричастинну репризу і варіаційну форму, що в цілому досить характерно для композицій у жанрі святкової увертюри. Так, перший і третій розділи втілюють атмосферу ігрового карнавалу. Середній розділ – образ умиротворення, символічних ліхтарів і сімейного затишку. Це дві грані свята. Вони контрастні, але єдині між собою і ніяк не можуть конфліктувати. Основна тональність – *C-dur*.

В увертюрі «Весняний фестиваль» відсутня строга реприза, адже заключний розділ *Allegro* лише віддалено нагадує теми першого розділу.

Увертюра «Весняний фестиваль» має велику кількість перекладень. Найбільш відомі створені для змішаного оркестру європейських і китайських інструментів. Композитором включено традиційні китайські ударні (*великий і малий бо*, 中国大小钹) до партитури оркестру. Можна сказати, що Лі Хуаньчжі слідує характерному для китайських композиторів оркестровому прийому з поєднанням традиційних ударних інструментів і європейських – струнних і духових.

У симфонічній увертюрі «Весняний фестиваль» композитор розробляє традиційні китайські мелодичні та гармонічні прийоми, а також досить інтенсивно використовує китайські ударні інструменти, що в поєднанні з європейським класичним формоутворенням створює яскравий і проникливий колорит китайського свята. А звучання європейського симфонічного оркестру в поєднанні з виразною етнічною мелодико-гармонічною основою (переважно народнопісенного і танцювального характеру) та яскравою ритмікою створюють неповторний музичний образ.

Розглянемо реалізацію симфонічної ідеї увертюри детальніше.

Вступ увертюри, що складається з 34-х тактів, написаний у характері яскравого та радісно-урочистого маршу, заснованого на двох різних темах і

контрастах *tutti* та соло дерев'яних духових інструментів. У цілому, вступ базується на двох інтонаційних елементах:



Вступний розділ умовно можна розділити на дві частини. Перша частина (1–13 тт.) складається з більш стабільних гармоній, перші сім тактів засновані на тонічній гармонії (*C-dur*). У 8-му такті відбувається зміна ладу на однойменний мінор, в той час як верхній голос залишається без змін. У цій фразі починаються гармонійні контрасти і гармонічне варіювання. У 10-му такті з'являється $D4/3$ який потім через $V7/IV$, $b5V/III$, переходить в акорд $V7$ (т. 13).

Друга частина вступу, яка триває з 14-го по 34-й такт, побудована на чергуванні гармоній V, VI і I щаблів. У 20–22-му тактах повторюється мотив із першої частини вступу. В кінці вступу (такти 32–34) знову звучить перший елемент, який закінчує вступ.

Експозиція складної тричастинної форми також являє собою репризну тричастинність (A+B+A) і, як і матеріал вступу, заснована на двох споріднено пов'язаних із мотивами вступу тематичних елементах:



Розділ *A* триває з 35-го по 50-й такти і складається з двох речень, кожне з яких закінчується недосконалим кадансом (перший раз на квінті, а другий раз на терції тонічного тризвуку). Відсутність досконалого кадансу сприяє подальшому розвитку музики. У розділі *B* відбувається модуляція з *C-dur* в *F-dur*. Тут композитор застосовує прийом перегармонізації мелодії.

У 51-му такті повторюється матеріал з 4-го такту, на основі якого будується подальший 11-тактовий перехід. З 62-го такту починається контрастний розділ *B* (такти 62–88), перші чотири такту якого використовують

матеріал вступу. В даному розділі триває гармонічний розвиток; тут композитор використовує наступні секвенції: (C V₇-c i-c b3 VII⁵/₆), (C VI-c k46-C V- C I), (b5 V₇/ II). Частина **B** ділиться на два підрозділи (**B** і **B1**). Розділ **B1** (76 такт).

У частині **B** композитор, окрім секвенцій, використовує різні модуляції, а в оркестрі задіює ударні інструменти. У репризі частини **A** (тт. 89–100) відбувається подальший динамічний розвиток із модуляцією в *F-dur*.

У 117-му такті відбувається нова хвиля динамічного розвитку – кульмінація експозиційного розділу. Після репризного проведення теми кульмінація зміцнюється чотирма тактами кадансу (невелика кода в тт. 129–138), потім матеріал поступово «заспокоюється» і готує наступний розділ. Відхилення до *F-dur* (від 133-го такту) готує середній розділ розробкового типу складної тричастинної форми.

Середня частина (тт. 139–178) складається з двох розділів. Перший у тональності *F-dur* і другий в *As-dur*, який до репризи модулює назад до основної тональності (*C-dur*). Основна тема розвиваючого середнього розділу проходить спочатку у дерев'яних духових під акомпанемент струнних, а потім – переходить до віолончелі. Мелодію другого розділу виконують скрипки. З 179-го такту починається предикт до репризи, в якому використовується матеріал розділу **B** з експозиції. Така «калейдоскопічність» тематизму, тонального плану і формоутворення в цілому досить характерна для китайської оркестрової музики «святкового» напрямку.

Реприза (тт. 193–204) починається з *tutti* в основній тональності *C-dur*. У 200-му такті настає генеральна кульмінація всього твору – «святкове» ствердження тоніки. Чотири такти розширення переходять до восьмитактової зв'язки, що приводять до коди всієї увертюри (тт. 213–237), де композитор знову ж таки використовує матеріал вступу (з другої його частини), який урочисто стверджує основну тональність. Оркестрове *tutti* і фанфари труб, підтримані ритмом цілої лінії ударних інструментів, вінчає всенародні веселощі на святі весняного фестивалю.

Симфонічна увертюра для великого оркестру з сюїти «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі є одним із найпопулярніших в Китаї творів у жанрі «святкової увертюри». У ній жваво передані яскраві сцени барвистого китайського народного свята Весни. Використовуючи елементи народного танцю «*Yangko*», композитор надає фольклорним елементам широкого оркестрового звучання. Інтенсивно використовуючи китайські народні ударні інструменти, композитор знаходить цікавий симбіоз східної і західної традиції, створюючи при цьому нову художню модель жанру симфонічної увертюри.

З точки зору симфонічної концепції, увертюра «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі втілює в собі традиції європейської концертної увертюри:

- а) риси тричастинної та варіаційної форм;
- б) образний контраст – святкового і ліричного образів;
- в) тональне мислення. Навіть пентатоніка центрального розділу оброблена досить «по-європейськи».

Таким чином, ми розглянули приклад перетину європейської та китайської культур, коли європейські жанри (марш, увертюра) і прийоми розвитку (симфонічний підхід) втілені на ґрунті китайських народних мелодій, інструментів і програмної основи.

Увертюра «Весняний фестиваль» має велику кількість перекладень. Найбільш відомі створені для змішаного оркестру європейських і китайських інструментів і навіть для фортепіанного струнного квінтету в редакції Ча Тайюаня (Zha Taiyuan, 2018). Композитором включено традиційні китайські ударні до партитури оркестру. Можна сказати, що Лі Хуаньчжі слідує характерному для китайських композиторів оркестровому прийому з поєднанням традиційних ударних інструментів і європейських – струнних і духових.

Порівняймо виконавські версії увертюри «Весняний фестиваль»: для китайського оркестру народних інструментів у нотації цзянь-пу в інтерпретації китайського диригента Пена Сювеня [129] і європейського складу симфонічного оркестру в партитурі західноєвропейської традиції в

інтерпретації фінського диригента Осмо Вянскя [130]⁴⁸. Інтерпретація європейського симфонічного оркестру увертюри виконана в стилі класичного оркестрового концертного твору, з притаманним йому блискучою віртуозною технікою виконання усіх партій, з концертним типом протискладень-діалогів груп окремих інструментів, сольних звучань окремих партій (віолончелі, флейти, гобою тощо) і синтезом та взаємодією лірики і жанровості у типі симфонізму без явного конфліктного начала в тематизмі (як зовнішнього, так і внутрішнього).

Темпова драматургія твору відповідає тричастинній формі: *Allegro con fuoco* (т. 1–138) – *Moderato grazioso* (тт. 139–172) – *piu mosso* (т. 173–178) – *Allegro* (тт. 179–237), як і тональна – *C-dur* – *F-dur* – *C-dur*, та метрична драматургії: розмір $2/4$ (тт. 1–138) – $4/4$ (тт. 139–178) – $2/4$ (тт. 179–237). Динаміка також має свою лінію розвитку, що певною мірою відповідає структурі діалогу концертних груп оркестру (тобто принципу концертності): *ff*–*p*–*f*–*sf*–*mp*–*f*/*mf*–*pp*–*mp*–*f*–*mp*–*f* /*mf*/*sf*/*pp* (в залежності від партій) – *mp*–*f*/*sf*–*f*/*ff*–*mp*–*mf*–*mp*–*mf*–*mp*/*f*–*mf*/*f*–*p*–*mp*/*p*–*mp*–*m*–*f*–*p*/*mp*/*mf*–*mf*–*mp*–*f*/*sf*–*f*/*mf*–*mf*–*sf*/*ff*–*f*–*ff*–*mf*–*f*–*ff*/*f*–*mp*–*f*–*mf* (т. 139) – *f*–*mf*–*mp*–*mf*–*mf*/*f*–*mf*–*f*–*f* (т. 178) – *p*–*mp*/*p*/*mf*/*f*–*f*/*ff*–*sf*–*mp*–*mf*–*f*–*mp*/*f*–*ff*–*sf*–*f*–*ff*–*sf*–*fff*.

Схожі й склади оркестрів. Так, версія партитури для китайського оркестру народних інструментів написана для подвійного складу в цифровій нотації *jianpu*: духові інструменти – *duanmodi* (*bangdi*, 短膜笛), *changmodi* (*qudi*, 长膜笛), *hengxiao* (横箫)⁴⁹, *gaoyinsheng* (*soprano sheng*, 高音笙), *zhongyinsheng* (*alto sheng*, 中音笙), *gaoyinsuona* (*soprano suona*, 高音唢呐), *soprano houguan* (高音喉管), *bass houguan* (低音喉管), струнно-щипкові інструменти – *pipa* (琵琶), *zhongruan* (*medium ruan* G2–D3–G3–D4, 中阮), *sanxian* (三弦), *daruan*, *large ruan*

⁴⁸ Осмо Вянскя (*Osmo Vänskä*, нар. 1953) – фінський диригент, кларнетист і композитор, володар премії «Греммі» 2014 року за найкраще оркестрове виконання альбому «Сибеліус “Симфонії № № 1 і 4”» з симфонічним оркестром Міннесоти.

⁴⁹ *Hengxiao* (або *Хенсяо*) – рідкісний китайський інструмент, що буквально перекладається як «горизонтальний сяо» (бамбукова флейта). Унікальність інструмента полягає в горизонтальному звуковидобуванні, оскільки більшість сяо є інструментами, на яких грають вертикально.

(D2–A2–D3–A3, 大阮), ударні інструменти – *большой Бо* (*dabo*, *big cymbals*, 大钹), *Bass Drum*(大鼓), *bells* (铃), струнно-смичкові інструменти – *yangqin*(扬琴), *gaohu* (高胡), *erhu* (二胡), *zhonghu* (中胡), *damatouqin* (*big morin khuur*, великий морінхур, 大马头琴)⁵⁰, *diyinmatouqin* (*bass morin khuur*, бас-морінхур, 低音马头琴). Склад оркестру версії партитури для європейського оркестру – подвійний: 2 + 1.2.2.1.2.2 (piccolo, 2 flutes, 2 oboes, cor anglais, 2 clarinets in B-flat, 2 bassoons) – 4.2.3.1 (4 horns in F, 2 trumpets in B-flat, 3 trombones, tuba) – first and second violins, violas, celli, and double basses – 3 timpani – percussion (cymbals, triangolo, celesta, piatti, various Chinese percussion instruments: zhōngguó xiǎobó, zhōngguó dàbó, zhōngguó dàluó, zhōngguó xiǎngǔ, zhōngguó dàgǔ, zhōngguó yúnlúo) – harp.

Інтерпретація увертюри оркестром китайських народних інструментів повному розкриває тип симфонізму увертюри. Новий принцип оркестрування дозволив характерніше розкрити природу фольклорно-пісенного походження тематизму, а звідси і цілісне уявлення про китайський народ, його минуле, побут, психологічні риси тощо. Зокрема, лірико-жанрову та лірико-епічну картинність розгортання тематизму, в основі якого лежить принцип співставлення і розвитку контрастних, але не конфліктних ліричних, пасторальних, епіко-героїчних образів. Тональна драматургія відрізняється від європейської версії головним інтонаційним тоном основних розділів тричастинної форми твору: *D-dur* – *G-dur* – *D-dur*. Темпова, метрична і динамічна драматургії аналогічні європейській версії. Кількісні тактові позначки практично відповідають європейській, лише у репризі йде зсув у бік зменшення (якщо у європейській версії реприза розпочинається з т. 139, то у

⁵⁰ *Морінхур* 马头琴 (або монгольською, *Morin Huur*, *Morin Khuur*, *Morin Xuur*, *Morin Khor*, або *Marinhur*, або *Чаоег* у Східній Монголії) – бурятський і монгольський двострунний струнний смичковий музичний інструмент з дерев'яним корпусом, шкіряною декою та струнами з кінського волосу. Поширений в Монголії, регіонально на півночі Китаю (Внутрішня Монголія) та Росії (в Бурятії, Туві, Іркутської області та Забайкальському краї). Звук інструменту в монгольській поезії порівнюється з кінським іржанням або з подихом вітру в степу; в деяких композиціях звук інструменту імітує іржання. Музика, що виконується на цьому інструменті внесена до списку шедеврів усної і нематеріальної культурної спадщини ООН. Існує три рзновиди інструменту, подібні європейським скрипці, альту і віолончелі.

партитурі для оркестру китайських народних інструментів – з т. 138). Загалом тактовий обсяг скорочений на 5 тактів (замість 237 тактів версії для європейського складу, у версії для китайських народних інструментів – 232 такти), чим пояснюється й відповідно зменшена тривалість музики відео-запису – 4 хвилини 51 секунди. Зокрема, тривалість виконання версії партитури для європейського оркестру – 4 хвилини 58 секунди.

3. 3 Симфонічна увертюра «Блага звістка з Пекіну до села» Чжен Лу і Ма Хонг'є

Симфонічна увертюра «Блага звістка з Пекіну до села» (“Good News From Beijing To The Borderland Village”, 北京喜讯到边寨) написана в 1976 році. Перший варіант твору був створений відомим пекінським композитором і кларнетистом Чжен Лу (Zheng Lu, 郑路) для духового оркестру. Пізніше (в грудні 1976 року) автор разом із іншим композитором і кларнетистом Ма Хонг'є (Ma Hongye, 马洪业) зробили симфонічну версію.

Твір написаний у світлому й урочистому святковому характері з використанням різноманітних танцювальних елементів. У композиції використані також елементи народної музики південно-західної китайської провінції Юннань. Одночастинний твір написаний у складній формі. Матеріал розділів базується на чотирьох основних темах.

У тритактовому вступі на фоні тремоло струнних звучать валторни, які передають звучання китайського народного рогу (тт. 1–3). Частина «А» (перша тема, тт. 4–23) – це картина народного танцю, своєрідний танцювальний марш (*Es-dur*), що створює світлий і святковий настрій. Дерев'яні та мідні духові поєднуються зі струнними, і загальне звучання посилене ударними інструментами (литаври та малий барабан). При повторенні мелодії першої теми музичний матеріал проходить каноном у партії тромбона.

У розділі «В» (тт. 24–56), після стрибка в партії скрипок і кларнетів, вступає дует гобоя з другої теми (*B-dur*), після чого матеріал повертається до основної тональності (*Es-dur*). Мінливість тонального руху в поєднанні із застосуванням різних оркестрових прийомів створюють динаміку руху і передають людський гомін і сміх.

Після невеликої зв'язки, звучить третя тема. При її подальшому повторенні мелодія переноситься до верхнього регістру у скрипок і подвоюється альтами та віолончелями. Кульмінація розділу завершується активними акордами мідних духових у поєднанні з флейтовими трелями. Після динамічного повторення матеріалу зв'язки, раптово на *piano* починається четверта тема (соло гобоя в *C-dur*), де чергування великої та малої терцій створює особливий народний колорит у мелодії. Легка танцювальна тема нагадує танець молодої дівчини, грайливість якої підкреслюється частими змінами основної тональності даного розділу і тональності субдомінанти (*C-dur* і *F-dur*). Далі відбувається коротка модуляція в *H-dur* (мелодія у труби), після чого музика повертається до головної тональності увертюри – *Es-dur*, а мелодичний матеріал знову звучить у скрипок.

У наступному розділі (тт. 89–113) відбувається підготовка до кульмінації (тризвук у труби), котра посилена трелями та пасажами дерев'яних духових інструментів на фоні ритмічного акомпанементу. У самій же кульмінації (тт. 114–130) знову звучить перша тема у ще більш урочистому і святковому характері, підкріпленому появою вступних валторнових фанфар.

У цілому, характерна «святковість» даної увертюри підкреслюється частими і яскравими змінами тематичного матеріалу та барвистими «мажорними» модуляціями, що (у поєднанні, зокрема, й зі структурною складністю одночастинної форми) фактично зближує цю композицію з жанром святкової увертюри.

Порівняймо виконавські версії симфонічної увертюри «Блага звістка з Пекіна до села» в інтерпретаціях диригента Чень Сяяна⁵¹: для китайського оркестру народних інструментів у нотації цзянь-пу [125] і європейського складу симфонічного оркестру в партитурі західноєвропейської традиції [126]. Склади оркестрів схожі. Так, версія партитури для китайського оркестру народних інструментів написана для подвійного складу: духові інструменти – *bangdi* (梆笛), *qudi* (曲笛)⁵², *xindi* (new flute 新笛), *gaoyinsheng* (soprano sheng 高音笙), *zhongyinsheng* (alto sheng 中音笙), *gaoyinsuona* (soprano suona 高音唢呐), *zhongyinsuona* (alto suona), *cizhongyinsuona* (tenor suona 中音唢呐次中音唢呐), *diyinsuona* (bass suona 低音唢呐), струнно-щипкові інструменти – *1 yangqin* (扬琴), *2 yangqin* (扬琴), *liuqin* (柳琴), *pipa* (琵琶), *zhongruan medium ruan* (G2–D3–G3–D4, 中阮), *daruan large ruan* (D2–A2–D3–A3, 大阮), ударні інструменти – *guzheng* (古筝)⁵³, *xylophone* (木琴), *timpani* (定音鼓), *cymbal* (军镲), *tambourine* (铃鼓), *snare drum* (小军鼓), *paigu* (排鼓), *bass drum* (大鼓), струнно-смічкові інструменти – *gaohu* (高胡), *erhu* (二胡), *zhonghu* (中胡), та інструменти

⁵¹ **Чень Сяян (Chen Xieyang)** народився в Уцзині (Wujin) провінції Цзянсу міського округу Чанчжоу в 1939 році. У 1960 році він вступив до Шанхайської музичної консерваторії, щоб вивчати композицію разом з Янь Цзяренем (Yang Jiaren) та Хуан Сяотонг (Huang Xiaotong). Пізніше він був найнятий резидентом диригента Шанхайського балетного оркестру (the Shanghai Ballet Orchestra), одного з наймолодших музикантів на цій посаді. Чень Сяян регулярно диригував Центральним філармонічним оркестром (the Central Philharmonic Orchestra) у Пекіні. У 1986 році він був призначений музичним керівником Шанхайського симфонічного оркестру (the Shanghai Symphony Orchestra). Він керував оркестром у кількох гастрольних Європою та США, завоювавши визнання критиків. Гастролював із різними китайськими оркестрами у таких країнах світу, як: Японія, Італія, США, Велика Британія, Швейцарія, Корея, КНДР, Таїланд, Сінгапур, Австралія, Німеччина, Данія, Австрія, Франція, Іспанія, Росія (до 1991 року – СРСР), Гонконг, Макао та Тайвань та ін. Нині Чень Сяян – почесний музичний керівник Шанхайського симфонічного оркестру та запрошений диригент Китайського національного симфонічного оркестру (China National Symphony Orchestra), учасник народно-політичної консультативної ради Китаю (the Chinese People's Political Consultative Conference) та Шанхайського муніципального комітету народної політичної консультативної конференції (the Shanghai Municipal Committee of the People's Political Consultative Conference), заступник голови Асоціації музикантів Шанхаю (vice chairman of the Shanghai Musicians' Association), член постійного комітету Китайської асоціації музикантів (member of the Standing Committee of the China Musicians' Association) та голова Шанхайського товариства любителів симфонічної музики (chairman of the Shanghai Symphonic Music Lovers' Society).

⁵² *Bangdi* 梆笛 і *qudi* 曲笛 – різновиди *dizi* 笛 – китайської поперечної флейти.

⁵³ *Guzheng* (або *Gu-Zheng*, або *Zheng*, або *Cheng*) – китайська цитра/арфа з 16–25 струнами і рухомим містком. Двома найпоширенішими настройками є пентатонічна гамма С (C–D–E–G–A) і пентатоніка G (G–A–B–D–E); пентатоніка має перший, другий, третій, п'ятий і шостий ступені ладу.

європейської традиції *віолончель*(大提琴) і *контрабас*(低音提琴). Склад оркестру версії партитури для європейського оркестру – подвійний: 2 + 1. 2.2.2.2 (flauto piccolo, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in B-flat, 2 fagotti) – 4.4.3.1 (4 corni in F, 4 trombe in B-flat, 3 tromboni, tuba) – silofono – 2 timpani – 2 *pàigǔ* – percussion (tamburo militare, tamburino, *mùyú* (木鱼)⁵⁴, piatti (colla bacchetta), triangolo) – Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi.

Інтерпретація європейського симфонічного оркестру створює святковий, урочистий, сонячний настрій. Особливого значення набувають групи дерев'яних і мідних духових інструментів, на долю яких припадає функція гармонічного кістяка партитури. Вкажемо також на яскраві звукозображальні прийоми, іноді навіть гумористичного характеру (тромбонові *glissandi*, гра засурдиними валторнами тощо), сольні проведення теми (партія гобоя, флейти, валторни), а також «діалоги»-перегуки із групою струнних інструментів відповідають принципу концертності. Група ударних інструментів теж виразно підкреслює концертно-святковий колорит звучання всього оркестру, задаючи необхідну танцювальну ритмічну схему. Тональну драматургію версії для європейського симфонічного оркестру складають: *Es-dur–B-dur–Es-dur–C-dur–F-dur* – модуляція в *H-dur–Es-dur*. Темпова ($\downarrow=160$, тт. 4–133) і метрична (4/4, тт. 1–133) драматургії є сталими протягом всього твору. Динамічна схема композиції має наступний вигляд: *f/pp–p–sff–f–mf/f–f–ff/f–p–f/mf–f–mf–f–ff/f–f–mf–mp/mf–f–mp/mf–f/mf–mp/mf–f–mf–f–mf–f–p–ff–fff*. Тривалість звучання твору – 3 хвилини 50 секунд.

Версію для оркестру китайських народних інструментів відрізняє тональна драматургія, інтонаційно вища на в. 2: *F-dur–D-dur–F-dur*, більш деталізовані темпові позначки в партитурі (зокрема, *Allegro* $\downarrow=160$, *a tempo* (т. 81), *Piu mosso* (т. 107), менші за тактами обсяг композиції (121 т.) і, відповідно, загальна тривалість композиції – 3 хвилини 26 секунд. Згідно з

⁵⁴ *Дерев'яна риба* (*mùyú* 木鱼) – дерев'яний щільний барабан (ідіофон) у вигляді риби, що використовується в буддистських монастирях для утримання ритму під час церемоній і молитов. У китайській та японській версіях може бути прикрашений та розміщений на піднесенні, на подушках; корейський варіант має більш просту форму.

партитурою зберігається, як і у європейського оркестру, концертність, святковість, tutti'йність звучання, наявність сольних епізодів, але у пропонованій версії диригента провідною стає група духових і ударних. Струнна група, хоч і багаточисельна за різновидами, інтонаційними строями та діапазонними властивостями кожного інструменту, за балансом звучання, порівняно із західними аналогами, слабша, відчутний специфічний ефект «тремтіння», що іноді навіть створює своєрідне дисонансне звучання у внутрішньофонічній масі групи. Втім, ця технологічна особливість аж ніяк не знижує значущість і високохудожність такої виконавської версії твору.

3. 4 Увертюра «Свято» Ши Ваньчунь

Ши Ваньчунь (Shi Wanchun, 施万春) – народився 14 червня 1936 року в повіті Цин, провінція Хебей. Видатний китайський композитор, автор всесвітньо відомих балетів (співавтор знаменитого китайського балету «Червоний загін жінок»), симфонічних (увертюри «Свято», яка була одним із основних елементів святкового репертуару китайських оркестрів, Концерту для фортепіано з оркестром, симфонічної сюїти «Ода Чжуншань», симфонічного хору «Ода бавовняному драйву»), камерно-інструментальних (Сонати для *suona* на тему народної мелодії Хебей, струнного квартету № 1) творів. У 1961 році закінчив Центральну музичну консерваторію, вивчаючи як західну класичну композицію, так і традиційну китайську та народну музику (клас провідних викладачів – Чжан Сяоху, Ян Рухуай, Цзян Дінсянь, Ду Мінсін). З 1973 року працював у Національному симфонічному оркестру Китаю в якості резидента-композитора для створення багатьох симфонічних творів, а з 1984 року став завідувачем відділу композиції Китайської консерваторії музики (нині – Центральна музична консерваторія). Серед його учнів – відомі композитори, викладачі: Чжао Сяое, Ю Юн'ї, Ван Юемін, Жуан Куньшень, Ван Хайпін, Лян Ке, Сюй Пінлі, Лю Цін, Мен Вейдун, Вень Децінь, Фань Жун, Се Веньхуей та інші.

Ши Ваньчунь – автор музики до кінофільмів (з 1965 року). За останні 50 років він створив музику для 50 фільмів, серед яких: «Цінгонглінга», «Жінки Ляньцзе», «Основи людей», «Повія», «Переговори про Чунцин», «Велика битва», «Після остаточного бою», «Інцидент 7 липня», «Золотий півень», «Зелена соснова гряда», «Сонце і люди», «Хороші сімейні жінки» та інші. Музика Ши Ваньчунь розкриває розум персонажа і виявлення внутрішніх якостей людини, композитор відкритий до інновацій: використовує народні інструменти (ерху), поєднує стилістику романтизму, національні і сучасні прийоми.

Ши Ваньчунь – один із 29 сучасних китайських композиторів, яких NSRA (Nansha College Preparatory Academy розташований в Гуанчжоу, провінції Гуандун, Китай) запрошує до співпраці в рамках своєї програми Symphonic Spring.

Симфонічна увертюра «Свято» (“Festival”, 节日序曲) Ши Ваньчунь (перші ескізи партитури створені у 1960, а остаточний версія твору завершена лише у 1976 році) написана в сонатній формі. До складу симфонічного оркестру введені дві китайські народні труби *suona*, які переважно грають сольні мелодії в октаву.

Твір відкривається вступом танцювального характеру. Фольклорна мелодія написана в змінному метрі (3/4 – 2/4) і динамічно варіює гармонії *D-dur* і *B-dur* (субдомінанта і неаполітанський тризвук по відношенню до основної тональності *A-dur*), використовуючи при цьому пентатонічні мелодійні звучання.

Основна тема (головна партія, з 21-го такту) в тональності *A-dur* доручена спочатку солюючому дуету китайських труб *suona*, який грає мелодію в октаву в супроводі акомпанементу струнних і ритмічного остинато ударних інструментів. Мелодія побудована на пентатонічних поспівках, в гармонії переважають плагальні звороти з тяжінням до гармоній паралельної тональності (*A-dur*, *fis-moll*, *cis-moll*). Остинатний ритм «восьма–дві

шістнадцятки», в цілому, досить характерний для багатьох китайських народних мелодій, зокрема, танцювальних.

У т. 45 мелодія переходить до скрипок, а до акомпанементу додаються валторни. В мелодії також чітко проявляється елемент із матеріалу вступу – танцювальна синкопована кварта.

У 80-му такті на тлі органного пункту соло труб звучить невеликий перехід до сполучної партії твору (модуляція в тональність *E-dur*). У 97-му такті в цій же тональності вступає урочиста тема сполучної партії, написана в характері святкового танцювального маршу. Після урочистих акордів у мелодії з'являються елементи головної партії та вступу. Основний розділ побічної партії закінчується в т. 124 після кількох енергійних *tutti*'йних акордів зупинкою на домінанті (*H-dur*).

Наступний розділ заснований на діалозі солюючої поспівки труби з тромбоном і *tutti* оркестру. В музиці використовується мелодичний матеріал вступу – фольклорна мелодія на тлі чергування тризвуків *H-dur* і *G-dur*, квартові стрибки в танцювальній за характером мелодії. Після чого (т. 146) музика знову повертається в основну тональність сполучної партії – *E-dur*, котрий перетворюється в т. 154 в органний домінантовий пункт (фігурації дерев'яних духових і струнних звучать на тлі домінантового тризвуку), який в т. 159 переходить у зменшений тризвук.

Далі звучить невеликий перехід до наступного розділу увертюри. З т. 161 відбувається модуляція до тональності *F-dur* (вона є водночас переходом до побічної партії увертюри), через органний пункт домінантового тризвуку на звуці “с”, на тлі якого звучить імітаційний дует фаготу і кларнету, що грає уривки з теми вступу.

Побічна партія (з т. 172) починається в *F-dur* новою широкою і мелодійною пісенною темою, яку виконують в октаву перші та другі скрипки на фоні тріольного акомпанементу фортепіано та гармонічного супроводу низьких струнних і кларнетів. При загальній тональності *F-dur* цікавих фарб додають чергування гармоній *G-dur* і *B-dur*. У другому проведенні теми

побічної партії (з т. 181) мелодія подвоюється флейтами і кларнетами, фортепіано прискорюється до шістнадцятих, а гармонічна підтримка звучить у *tutti* оркестру – так звучить місцева «лірична кульмінація».

Далі на тлі широких тріольних розспівів раптово вторгаються гармонії *As-dur* (т. 193), а в наступних фразах, на фоні хроматичних низхідних басових ходів, повертається основна тональність розділу – *F-dur*. У т. 206, разом із поверненням основної тональності, відбувається урочиста генеральна кульмінація ліричного розділу – на базі барвистого чергування гармоній *F-dur* і *As-dur* тема проводиться всім оркестром під акомпанемент патетичних акордів фортепіано та мідних духових. Експозиція сонатної форми закінчується в т. 227 заспокоєнням і зупинкою в басу на звуці “*f*”.

Розробка (з т. 228) відразу ж починається з активного поліфонічного розділу. Мелодичні елементи вступу та головної партії у струнних чергуються з динамічними перекликами та поліфонічними імітаціями дерев'яних духових. Все це супроводжується активними модуляціями по великих терціях – *F-dur*, *Des-dur* (т. 235) і *A-dur* (т. 244). Постійні тональні «переливи», як уже зазначалося, є однією з особливостей музичного розвитку китайської оркестрової музики, зокрема, характерною рисою специфічної «святкової» жанровості.

У т. 259 починається наступний активний розділ розробки. Фольклорний танець у тридольному розмірі побудований на новому матеріалі, який заснований на інтонаціях тем експозиції. Тональність *C-dur*, мелодія передається від фагота, дубльованого віолончелями, до кларнету, подвоєного альтами. У тт. 265–281 йде чергова зв'язка-перехід, заснована на ритмічному остинато з головної партії.

Далі звучить новий танцювальний епізод із характерним метричним чергуванням 2/4 і 3/8. Мелодія від кларнета переходить до струнних. Модуляційний план будується на великотерцієвому зіставленні (від *C-dur* в такті 281 до *E-dur* в 307-му такті). Цей розділ характеризується колористичною

оркестровою грою: фігури восьмих звучать у флейт, потім переходять до фортепіано і литавр.

У т. 334 відкривається заключна фаза розробки, заснована на остинатному ритмі та розвитку квінто-квартових стрибків, а також мелодичних елементів експозиції. Розвиток із *B-dur* модулює до *Ges-dur* (знову великотерцієве поєднання!). У оркестровці це найбільш поліфонічний розділ, із застосуванням багат шарової фактури дерев'яних духових і *pizzicato* струнних.

У т. 356 музика раптово повертається до *C-dur*, і у *tutti* оркестру знову з'являється одна з танцювальних тем розробки (т. 259). З 375-го такту, після висхідного *glissando* у фортепіано, починається заключний крещендууючий предикт до репризи сонатної форми, котрий будується на танцювальній темі розробки, що звучить в урочистому *tutti* оркестру, яке «прорізає» виразне соло труби.

У т. 386 настає реприза головної партії в основній тональності *A-dur*. Мелодія знову звучить у дуєту соло народних труб *suona*. Сполучний розділ проходить без суттєвих змін у тональності *E-dur* / *H-dur*. Динамізація репризи відбувається за рахунок скорочення зв'язки перед побічної партією. Побічна партія репризи (з т. 495) в основній тональності також скорочена і звучить відразу ж в урочистому *tutti*'йному викладенні. У т. 510 повторюється патетичне проведення теми на тлі тріолей фортепіано та мідних духових, а з 528-го такту відбувається невеликий перехід до коди. Кода (від т. 538) починається повторенням теми вступу в основній тональності, і в подальшому, з чергуванням тризвуків *A-dur* і *F-dur*, музика приходить до короткого та урочистого танцювального фіналу святкової увертюри.

3.5 Увертюра «Рух вітру» для симфонічного і воєнного оркестрів, тв. 27 Го Веньціня як зразок інноваційного підходу до китайської програмної увертюри

Го Веньцзін (Guo Wenjing, 郭文景) – сучасний китайський композитор і педагог⁵⁵. Народився 1 лютого 1956 року в м. Чунцін (Chongqing), провінції Сичуань, південного заходу Китаю. У 1978 році закінчив Центральну консерваторію (м. Пекін, район Сичен) по класу композиції під керівництвом Лі Йінхая і Су Ся, з 1990 року – професор, віце-директор кафедри композиції Пекінської консерваторії. На відміну від багатьох китайських композиторів, які переїхали закордон і там отримали музичну освіту, навчався і працював у Пекіні, за виключенням короткого проміжку часу – від'їзду на два місяці до Нью-Йорку у 1996 році для викладання лекцій і майстер-класів із композиції в американських університетах. Тим не менш, писав твори на замовлення. Так, його музика звучала на музичних і мистецьких фестивалях у Китаї (у Пекіні та Гонконзі), Ірландії (The Edinburgh International Festival), Великій Британії (Almeida Theatre, Islington), Нідерландах (The Netherlands Music Festivals), Німеччині (Konzerthaus Berlin), Франції (Паризький осінній фестиваль), Австралії (Пертський міжнародний фестиваль мистецтв (PIAF)), США (фестиваль у Нью-Йоркському Лінкольн-центрі та у Центрі Кеннеді) та ін.

Його твори публікуються у нотному видавництві Casa Ricordi та виконуються Nieuw Ensemble (Нідерланди), Atlas Ensemble, Цинциннати Percussion Group, Kronos Quartet (Сієтл, США), Струнним Arditti квіartetом (Велика Британія), Сучасним міжнародним ансамблем (Німеччина), Оркестром традиційних китайських інструментів (Гонконг, Китай), Гетеборгським симфонічним оркестром (нині – Національним оркестром Швеції), Китайським філармонічним оркестром, Симфонічним оркестром Чуанчжоу (Китай), Філармонічним оркестром Hong Kong (Китай) та ін.

Симфонічні твори і камерна музика, написані за роки його навчання, «купаються» в бартоківському ритмі і темних настроях, часто нагадують стиль Д. Шостаковича. Перший закордонний оркестровий успіх Го Веньцзіня –

⁵⁵ Як писав Су Юйчен: «У творах Го Веньцзіня завжди лунають глибокі китайські художні традиції. З одного боку, вони охоплюють найзагальніше та відмінне у китайській музичній культурі, а з іншого – сконцентровані на території провінції Сичуань, у гірському місті Чунцін, батьківщині композитора» [67, с. 140].

«Підвішені стародавні труни на скелях у провінції Сичуань» (“Suspended Ancient Coffins on the Cliffs in Sichuan” (1983), прем'єра відбулася в Берклі, Каліфорнія), написаний під впливом Б. Бартока і К. Пендерецького, а стиль Д. Шостаковича відображається у Концерті для скрипки (1986–1987) і симфонічній поемі “Shu Dao Nan” для тенора соло, хору і оркестру за поемою Лі Байя, тв. 15 (1987).

У 1990-х роках композитор звертається до жанру камерної опери, зокрема: «Село вовчєня» (“Wolf Cub Village”) (1994) на лібрето Цєнг Лі, «Щоденник божевілля» (Kuangren riji) за лібрето Лю Сюня, «Нічний банкет» (Ye yan, 1998) на лібрето Цзоу Цзинчжи. У цих трьох операх, як і в інших наступних роботах, Го Вєньцзін звертається до центральних тем китайського фольклору, включаючи примари, чаклунство і всілякі таємничі та фантастичні події.

У 2000-х роках митець продовжує свої експериментування у галузі музичного театру, трансформуючи традиційну оперу Сичуань (Fenyiting, 2004, і Si Fan / The Inner Landscape, 2016), або запозичує елементи пєкінської опери – у його трилогії китайських героїнь: “Mu Guiying” (2003), “Hua Mulan” (2004) та “Liang Hongyu” (2008). Прем'єра цих пєкінських опер відбулася в Сінгапурі та інших азійських містах, пізніше – на фестивалі у Нідерландах у травні-червні 2008 року) і Luotuo Xiangzi (The Pousse-pousse, 2014). За словами Лао Ше, опери Го Вєньцзіня змішують китайські впливи з більш романтичною західною ідіомою, іноді близькою до Дж. Пуччіні. Цей стиль домінує над іншими роботами, включаючи оркестровий балет «Павільйон Півонії» (“Peony Pavilion”) (2008), котрий отримав неоднозначну критику під час його виступу в США у 2015 році. З приводу останнього твору, Го Вєньцзін стверджує, що він вписується в цей жанр, зберігаючи дух стилістичних смаків китайської аудиторії – і, в більш широкому сенсі, азійської аудиторії [112]. У 2015 році композитор пише оперу «Рикша-хлопчик» (“The Rickshaw Boy”) на основі відомого твору Лао Ше (LAO She's), котра вважається важливою віхою у становленні сучасної китайської опери. Остання його робота «Відлуння неба і

землі» (“Echo of Heaven and Earth”) для капели і ударних об’єднала різноманітні вокальні елементи з китайським і тибетським буддизмом та хорові твори, створені під час європейського ренесансу. Також Го Веньцзін відомий і музикою до кінофільмів і музикою для церемонії відкриття Літніх Олімпійських ігор у Пекіні 2008 року.

«Рух вітру» (“Riding on the Wind”) для симфонічного і великого військового⁵⁶ оркестрів був виконаний Го Веньцзінем 1 липня 1997 року на честь триденного святкування передачі адміністративного району Гонконгу зі складу Великої Британії Китаю⁵⁷ та вбирає в себе естетику джингоїзму⁵⁸, яскраво втілену в голлівудських фільмах, у тому числі в останньому фільмі з серії однойменних романів «Рембо» Девіда Моррелли. Прем’єра відбулася в Гонконзькому Колізеї, проведеної Ю Лонгом. Пізніше твір виконувався Китайським філармонічним оркестром (16 грудня 2000 року на концерті-

⁵⁶ За матеріалами Фу Цяна, перший духовий оркестр західного зразка з мідними духовими інструментами в Китаї з’явився в 1881 році на території Шанхайського міжнародного селтменту. «Шанхайський громадський оркестр» був створений англійською та американською концесіями з числа учасників «Громадської музичної групи». Оркестр належав муніципалітету і його діяльність носила церемоніальний характер.

Подальший розвиток духових оркестрів пов’язаний з важким військовим часом, з антияпонською війною – окупацією північно-східних провінцій Японією, яка почалася 18 вересня 1931 року. Після утворення Китайської Народної Республіки в новій державі велика увага приділялася розвитку військово-музичного мистецтва. Військові оркестри були прийняті до складу армії, був налагоджений обмін досвідом у підготовці кадрів і в порядку створення військових оркестрів. Особливі сторінки в історію військово музичного мистецтва виявилися вписані діяльністю Військового оркестру Маньчжурського Харбіна, військовим оркестром військово-морського командного училища, військовим оркестром Шеньяна.

У популяризації духових військових оркестрів і військової музики керувалися вказівками Мао Цзедуну, який з ентузіазмом сприйняв нову форму організації музичного колективу і визначив напрямки для подальшого розвитку військової музики в Китаї. Такі колективи повинні були приводити у виконання державні урочисті церемонії, супроводжувати вишкіл військових частин та інших церемоніальних заходів, забезпечувати музичний супровід, збагачувати культурне життя військових частин, надихати бойовий дух солдатів, стимулювати зростання боєздатності військових частин.

Незважаючи на те, що вперше військові оркестри вийшли на професійну музичну сцену Китаю тільки після проведення політики «реформ відкритості», за такий короткий проміжок часу їх число значно збільшилася. Вже в Новому Китаї такі колективи були створені при кожному військовому корпусі сухопутних і морських військ. Подібні оркестри – професійні й аматорські діють по всьому Китаю. У їх числі: Військовий урядовий оркестр (м. Пекін), оркестр Військово-морського флоту (м. Пекін), Оркестр симфонічної та духової музики м. Харбіна, духовий оркестр провінції Ляонін, військовий оркестр Шеньяна та ін. Оркестри також діють при заводах і фабриках, навчальних закладах та організаціях. Вони не тільки беруть участь в ходах і демонстраціях під час свят, але також беруть участь у демонстраціях і культурно-розважальних заходах міста.

Активну концертно-мистецьку діяльність військові та духові оркестри й ансамблі продовжили і в наступні роки. Проведення різного роду військових ритуалів, виступів патріотичної спрямованості, участь у концертах-мітингах, святкових заходах, пов’язаних з ювілейними датами китайської історії та перемог китайської армії визначили основні напрямки їх роботи [82, с. 13–14].

⁵⁷ Британський Гонконг – британська коронна колонія, а потім залежна територія з 1841 по 1997 рік.

⁵⁸ У 1878 році британський політик-радикал Джордж Яків Холюк (1817–1906) увів політичний термін «джингоїзм», що означає шовіністичний націоналізм рух у Англії другої половини ХХ століття. Для джингоїзму характерні пропаганда колоніальної експансії та розпалювання національної ворожнечі.

відкритті колективу), Симфонічним оркестром Віденського Національного оперного театру (2003), Шанхайським симфонічним оркестром (2012), а 1 липня 2018 року на 21-річницю цієї знаменної події – Філармонічним оркестром Гонконгу (НК Phil) в залі Гонконгського культурного центру.

Головна сюжетна лінія твору – подорож Гонконгу до воз'єднання із Китаєм, підкріплена кінематографічним досвідом роботи Го Веньцзіна – написанням музики до вестернів (пригодницького кіно) та інших за жанрами фільмів, що стилістично міксується з елементами, притаманними традиційній китайській музиці.

Дослідники творчості Го Веньцзіна відзначають наявність стильової алюзії у «Русі вітру» до симфонічної сюїти з музики до кінофільму «Ковбої» (“The Cowboys”, 1972) Дж. Вільямса насамперед тим, що обидві композиції поєднуються структурним принципом побудови музичної форми: чергуванням контрастних тем «героїчної відважності та мужності» й «суттєвої лірики» з поступовим переінтонуванням та їхнім тематичним спорідненням (характерна риса симфонізму П. І. Чайковського). Кінцевий результат драматургічного розвитку – перемога героїчного образу, що стає художньою алегорією повернення земель Гонконгу до складу Китаю. У випадку Дж. Вільямса героїчний образ – це ковбої, а у Го Веньцзіна – китайський народ, уособленням якого є тема свободи Гонконгу від британської експансії. Можливо, саме така стильова алюзія до образу ковбоїв, як носіїв англійської культури (колоністів Англії на теренах Північної Америки), і відображує багаторічне джінгоїстичне домінування європейської (англійської) культури над східно-азійською (китайською) на політичному, економічному та національному рівнях.

Стильова алюзія до сюїти Дж. Вільямса ще підкріплена і національними елементами – зверненням до тембрального звучання губної гармоніки і банджо (як невід'ємного образу ранчо), специфічних ударних інструментів (хлист, як звукозображальний засіб – «підбадьорювання» коней вершником), електронних інструментів у епізодах (образ сутінків). Об'єднувальним чинником композиції також слугує лейтритм (як ознака симфонізації форми сюїти), пов'язаний із

відображенням руху колеса (на думку одразу спадає лейтобраз і лейтідія кантати «Карміна Бурана» К. Орфа – обертання Колеса Фортуни).

Програмний зміст увертюри «Рух вітру» Го Веньціна диктує свої особливості. Спорідненим із музикою Дж. Вільямса формоутворюючими елементами твору стають лейтритм «руху вітру», що супроводжує увесь твір та принцип образного, фактурного, тембрального контрасту розділів та репризність тематизму, а також розширений склад дерев'яно- та міднодухової й ударної груп оркестру.

Окрім стильової алюзії до музики Дж. Вільямса, можемо відмітити паралелі із творчістю Г. Ф. Генделя, особливо «Музикою на воді», з її святковістю, урочистістю звучання на відкритому повітрі і, відповідно, збільшеному складу оркестру (зокрема, групи духових), що, в принципі, відповідає початковій задумці китайського автора – всенародне святкування приєднання Гонконга до Китаю.

Якщо, умовно кажучи, урочисті епізоди відносимо до образу Великої Британії та європейської музичної традиції загалом (через стильову алюзію до творчості Дж. Вільямса, Г. Ф. Генделя, П. І. Чайковського, К. Орфа), то ліричні епізоди є уособленням філософії споглядання, душевної чуттєвості та навіть жіночності, тобто китайської культури через звернення до пентатоніки, контрасту інструментів у оркестровці (переважання тембрів струнних, арфи, флейти *piccolo*, гобоя тощо).

Також композиційним об'єднувальним чинником, окрім лейтритму руху вітру і тематичної репризності у розділах сонатного *allegro* (першої частини сонатно-симфонічного циклу), вміщеного у тричастинну форму з елементами розробки та епічною кодою (до речі, близької за типом епічного симфонізму О. Бородіна), стає лейтінтонація (побудова мелодичної лінії на терцевих поспівках), що пронизує усі образні сфери контрастних розділів. Кода «Руху вітрів» інтонаційно переосмислює героїчно-маршовий та споглядальний пентатонічний варіанти, об'єднуючи у новому *tutti*'йному звучанні (ніби символізуючи братське возз'єднання народів Азії та Європи). Останній факт,

алюзійно відсилає до фіналу Дев'ятої симфонії Л. Бетховена і тексту Ф. Шиллера «Ода радості».

Символічна і програмна назва увертюри. Го Веньцзін звертається до символіки образу вітру, який у китайській міфології пов'язується із Богом вітру Фей Лянь (Fēi Lián). В його імені ієрогліф 飞 (Фей) означає «літати», а ієрогліф 廉 (Лянь) – «безкорисливий». Магічні сили пов'язують Фей Ляня як з морем, так і з небом. Дракон знаходиться під заступництвом зірки Чи в сузір'ї Стрільця, особливо сильні вітри, коли Місяць знаходиться в сузір'ї («будинку») Стрільця [83]. Сучасні китайці представляють Фей Ляня у антропоморфній іпостасі бога вітру Фен Бо («дядечка-вітру») у вигляді літньої людини з білою бородою, в жовтому плащі та червоному капелюсі. У своєму земному житті, перш ніж стати божеством, він був міністром у тиранічного останнього імператора династії Шан, Ді Синя. Тоді він прославився своєю швидкістю при ходьбі. Фен Бо тримає величезний мішок і управляє вітром, який випускає з рота, куди необхідно. Вітер, крім того, є світлоносним океаном (китайська стихія ци).

Партитура «Руху вітру» включає в себе потрійний склад симфонічного оркестру без англійського рожка і контрафагота та за участю китайського народного ударного інструменту дагу⁵⁹, а також великий змішаний духовий оркестр (військовий оркестр) без литавр. Форма сонатного *allegro* увертюри (за принципами мотивного розвитку) тематично вирішеної у складній тричастинній формі з елементами розробки та епічною кодою відділяється композитором темповими позначками у партитурі. Перший розділ тричастинної форми це: вступ (I розділ) $\downarrow = 144$ ($\downarrow = 288$), основний розділ із елементами розробки та динамічною репризою *Agitato* $\downarrow = 144$ ($\downarrow = 288$) т. 48, середній розділ (епізод на новому матеріалі) – *Andante extensively – Largamente* (т. 171), реприза тричастинної форми з епічною кодою *Agitato* $\downarrow = 144$ ($\downarrow = 288$),

⁵⁹ Дагу 大鼓 за розміром – це один із видів великого барабана, на дерев'яний каркас якого натягнута шкіра. Виконавець дерев'яною паличкою вибиває на ньому звуки, багаті за змістом, так як велика площа поверхні створює розходження від центру різних звуків, які сильно залежать від сили удару. В античні часи його зазвичай ставили на поле битви і барабаним боєм надихали бійців.

в якій з т. 271 (епічна кода) $\downarrow = 152$ ($\downarrow = 144$) розширюється оркестрова палітра військовим оркестром (*Millitary Band*).

Експозиційний розділ «Руху вітру» $\downarrow = 144$ ($\mathcal{J} = 288$) можна співвіднести за принципами тонального, тематичного розгортання, оркеструванням і музичною драматургією з фіналом Дев'ятої симфонії Л. Бетховена. Твір відкривається вступом, тематизм якого поступово формується у партіях фаготу, контрабасу та ударних (дагу, литавр, тенорового і великого барабанів, тарілок (*Hi-hat symbal*) (тт. 1–10). Потім додаються партії мідних духових – труби, тромбонів, туби, розширюється група ударних до повного складу, а з т. 10 – додаються валторни і вся група струнних. Ознаками формування слугують: тонічний (партія контрабасу, труб і валторн, віолончелей) і домінантовий (партія фаготів, арфи, скрипок і альтів) органні пункти, поступові імітаційного типу вступи кожної нової партії (ударні: дагу, теноровий і великий барабани, тарілки), які повторюють і доповнюють ритмічний малюнок теми, що веде партія литавр. Мелодія будується на квінтовому висхідному та низхідному ходах, непомітно зачіпаючи IV щабель *C-dur* (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 5).

Хвиля імітаційного розвитку теми литавр виливається у переінтонований матеріал основного розділу увертюри (т. 23), що подається у діалозі дерев'яних, мідних духових із струнною групою. Переінтонування основної теми у партіях духових виявляється у збереженні низхідного та висхідного векторів мелодичного руху, але у зміні ритму, розміру (з перемінного розміру $7/8$ – $5/8$ – $7/8$ на $5/8$ – $4/8$ – $3/8$ – $4/8$ і далі потактової зміни), оркестровому викладенні, акцентуванням на *ff* окремих долей такту ударними інструментами (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 6).

Переінтонована тема вступу (у литавр) в партії струнних зберігає більшу спорідненість із першими проведенням лейттеми завдяки органному пункту VII низької та тоніки і квінтовій поспівці фаготів, віолончелей та контрабасів. До речі, тема, що тепер проходить у скрипок і альтів, близька до фольклорних прадавніх пісень (навіть українських), побудованих на вузькому амбітусі (у

нашому випадку спочатку двох, потім трьох звуках – т. 30–35) (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 7).

Цікаво, що автор розвиває цю тему модуляціями-співставленнями (де кожна тональність звучить лише по два такти) – з *C-dur* в *Des-dur*, з *Des-dur* в *B-dur*, з *B-dur* в *H-dur*, з *H-dur* в *C-dur* (т. 36–43), підкріплюючи нову остаточну тональність проведенням теми вступу в *C-dur* у партіях дерев'яних і мідних духових інструментів. Урочистість оркестровому звучанню додають скандування основного тону «с» і тонічної квінти у партії труб, тромбонів і туби, а також висхідні октавні *glissandi* арфи (G_2-g^3) та T_{64} -педаль струнних.

Динамізована реприза першого розділу складної тричастинної форми **Agitato** $\downarrow = 144$ ($\text{♩} = 288$) т. 48–170 акумулює в собі тематизм попередніх розділів і принципи його розробки (принципи концертування – діалог між групами оркестру, тембрового і фактурного контрастів тощо). Завдяки прийому ритмічного залігування, зміні розмірів (подекуди і потактових), пентатонічній будові мелодичної лінії (партія струнних) і квінтових поспівок із органною педаллю та широким висхідним ходам по тонічним тризвукам (партія арфи) у оркестровому супроводі створюється ефект просторовості, епічності звучання з елементами народного фольклору Сходу.

Викладення основної теми, знову ж таки у переінтонованному вигляді, відбувається у партії струнних (експозиція теми – 22 такти, її розвиток – 103 такти) (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 8).

Її розвиток протягом всього розділу будується на октавному перенесенні угору, поділі на мотиви (від 4 тактів і більше) та мотивне проведення теми (функція діалогу) як у партії струнних, так і у партіях валторни, труб, тромбонів і туби (тт. 124–125, 136–137, 140–141), флейти, гобою і кларнета (тт. 116–119, 128–132, 150–169). Як теми-супутники основну тему супроводжують попередні її варіанти: тема вступу у литавр тепер виконується разом із партією фаготу (тт. 112–116), а тематизм розділу діалогу дерев'яних і мідних духових у акордовій фактурі за принципом концертування (див. приклад 2), втілюється в окремі терцієві поспівки із дещо видозміненою

ритмікою (партія флейти: тт. 142–149, уся група мідних: тт. 150–154, партії труби, тромбона і туби: тт. 89–104).

Відмітимо і той факт, що композитор додає до музичної тканини супроводу основної теми у струнних її попередній варіант (тт. 30–35), але у мелодичному оберненні – замість низхідного руху, вузького амбітусу та розміру $7/8$, тепер – висхідний рух з елементами остинатного розвитку (вичленовування чотиритактового мотиву, котрий змінює свою звуковисотність), перемінністю розміру ($7/8-5/8-4/8$) та переоркеструванню для партій валторни (тт. 68–85), труби (тт. 116–124, 128–135) і флейти (тт. 142–149).

Середній розділ (епізод на новому матеріалі) – **Andant extensively (т. 171) – Largamente (т. 199)**, написаний у простій двочастинній репризній формі (перший період 28 тактів: перше речення 12 тактів, друге – 17 тактів; другий період – 12 тактів). Епізод відсилає до правічної історії Китаю, з його філософською споглядальністю, вибором певних тембрів інструментів (переважанням тембрів духових інструментів, зокрема гобою, флейти та ін. для зображення образу природи). Фольклорність звучання доповнюють і ладове забарвлення пентатоніки, і мотивна побудова мелодичної лінії парної будови (дво- і чотиритактами у розмірі $4/4$, до речі, перший випадок звернення Го Веньцзіна до «квадратних» розмірів у творі). Навіть відмітимо віддалену алузію до епічних образів Баяна з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки та гусяра Садка з однойменної опери М. А. Римського-Корсакова завдяки чергуванню унісонного з оркестровим звучанням (як заспів гусяра та хоровий приспів) з поступовим розвитком динамічної драматургії розділу. Певна паралель із цими операми відображається і в музичному плані – натуральний мінор (*h-moll*) і пентатоніка, але без фрігійського ладу і супроводу арфи (як образ гуслей) та фортепіано. Національний китайський колорит підкреслюють ритмічні подрібнення на останніх долях такту (рух шістнадцятими, тріолями, пунктирний ритм, введення ударної групи: великого барабану, тарілок і дагу на сильній та відносно сильних долях такту з характерними прийомами гри – підкресленими форшлагами, акцентами, тремоло) при статечному звучанні,

багаті на градацію динамічні відтінки «розмовних» фраз (як наприклад, партія II труби – *pp < p tr* у тт. 183–184; партія гобоя та фаготу – *mp f p mp ff* у тт. 195–199 тощо) (*Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 9, 10*).

Реприза позначається композитором **Agitato** $\downarrow = 144$ ($\downarrow = 288$) у простій двочастинній формі з 10 тактовим вступом, що кількісно співпадає із першим розділом увертюри (на відміну від складної тричастинної форми I розділу). Але загалом, функціонально останній розділ твору являє собою складну форму – тричастинну, адже за тематизмом і репризним проведенням усіх інваріантів основної лейттеми композиції в поліфонічній багат шаровості музичної тканини партитури твору вимагав логічного завершення епічною кодою (з т. 271 $\downarrow = 152$ ($\downarrow = 144$)) (третім розділом складної тричастинної форми) за участю основного симфонічного та військового оркестрів.

У розділі калейдоскопічно, немов вітер, змінюють один одного варіанти лейттеми: із репризи першого розділу складної тричастинної форми **Agitato** $\downarrow = 144$ ($\downarrow = 288$) (т. 48) у партіях валторн і I скрипки (тт. 221–240) та, як відповідь на неї, переінтонована тема вступу у викладенні терціями в партіях труб і тромбонів – замість експозиційних литавр, а потім струнних (тт. 223–225, 228–230, 233–235). У другій частині двочастинної форми репризи, як тема-втора, звучить переінтонована лейттема з тої ж репризи першого розділу експозиції, але у переоркеструванні – у партії валторн (тт. 241–243, 307–311), тромбонів і туб (тт. 244–246, 249–251, 254–256, 259–261), литавр (тт. 246–248, 251–253, 256–258, 307–311), флейт і труб (тт. 286–289), партіях флейт, труб, військового оркестру, I і II скрипок (тт. 299–311), гобоїв (тт. 307–311).

Із 310-го такту композитор звертається до принципів концертування оркестру: діалогу між усім оркестром і партіями струнних та басовими партіями усіх груп оркестру. В оркестрі звучить тема першого розділу експозиції увертюри у розширеному складі (військовий оркестр, труби, ударні замість тільки духової групи), а у струнних – домінантовий органний пункт *C-dur* (із вступу: тт. 311, 320–324, 325–330) і тема вступу литавр у фагота, туби,

литавр, малого і великого барабанів, тарілок, дагу, військового оркестру, віолончелей та контрабасу (тт. 313–333), як підсумовуюче проведення лейтритму, що підхоплюється усім оркестром в останніх тритактах (тт. 331–332) (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 11).

Ознаками урочистої гімнічної репризи й коди слугують задіяність усього складу оркестрів (особливо ударної групи), парність груп за функціями (цілісне проведення мелодичної лінії або окремих мелодичних фраз, гармонічного супроводу та ритмічного обрису), акордова фактура, принцип концертності, що виявляється в діалозі груп оркестру (партія тромбонів і труб з литаврами тт. 244–161), віртуозність виконання – у насиченості кожної партії складними технічними прийомами виконання (зокрема, трелі в третій октаві (тт. 211–219, 272–275, 333–337) та квінтольні висхідні пасажі (тт. 143) дерев'яних духових, динамічні градації у групі мідних духових (*sff p < ff* у тт. 271–272) та постійні зміни динаміки в межах підвищено голосного звучання оркестру (*f–ff–fff–ff–f–ff–fff* (тт. 299–337), *glissando* арфи, як тематичні пасажі або хвилі-зв'язки (тт. 226, 230, 240–241, 251–253, 256–259), насиченість партитури акцентами окремих нот, трелями, складними мордентами, ферматами (навіть у ударних!), перемінність розмірів (навіть потактова), поліритмія у окремих фразах. Часова розтягненість викладення матеріалу (перевага таких ритмічних довжин, як цілої та половинної, постійного залігування більш дрібних довжин – чвертей із крапкою, чвертей), тонічна та домінантова педаль органних пунктів стають головними чинниками репризності (лейтприєм «Руху вітру»). Монотематизм, лейтритмізація, технічна насиченість, розширений склад оркестру та розділення на підпартії у групах інструментів алюзійно відсилає слухача до вершини західноєвропейського зразка віртуозного симфонізму – «Болеро» М. Равеля.

Отже, увертюра «Рух вітру» Го Веньціна – це яскравий зразок жанру концертної увертюри сучасної китайської композиторської школи періоду другої половини 1990-х років. Риси програмного симфонізму виявляються, насамперед, у програмній назві (символіка образу вітру, яку в китайській міфології пов'язують із Богом вітру Фей Лянь), принципах тематичної

розробки – мотивного розвитку; образного, фактурного, тембрального контрасту розділів, діалогу між групами оркестру як ознакою принципів концертності, переінтонування (інтонаційне переосмислення героїчно-маршового і споглядального пентатонічного варіантів теми, об'єднуючи у новому *tutti*'йному звучанні в коді), у наявності об'єднувальних чинників – лейтриту «руху вітру», лейтінтонації (мелодична лінія, побудована на терцієвих поспівках) та тематичної репризності у розділах сонатного *allegro*. Також особливого значення набувають стильові алузії з творчістю Дж. Вільямса, Г. Ф. Генделя, Л. Бетховена, П. І. Чайковського, М. Равеля, К. Орфа, М. Глінки, М. А. Римського-Корсакова як уособлення діалогу культур: європейської з азіатською (риси якої виявляються у зверненні до пентатоніки, тембру китайського народного ударного інструменту дагу, контрасту інструментів у оркестровці: переважанні тембрів струнних, арфи, флейти пікколо, гобоя тощо, характерних прийомів гри).

3. 6 Особливості програмного симфонізму 1990-х років у сучасній китайській композиторській традиції на прикладі «П'яти стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя

«Імператор китайської сучасної музики» – так музичний критик Тьєрі Хіллеріто назвав Ченя Цигана (Chen Qigang, 陈其钢) у своїй однойменній статті, розміщеній на шпальтах відомої французької газети “Le Figaro” від 4 лютого 2018 року. Композитор народився 28 серпня 1951 році в Шанхаї в інтелігентній сім'ї. З 1977 по 1982 роки навчався у Пекінській консерваторії з композиції, клас Ло Чжунжуна (Luo Zhongrong). У 1983 році виборов I премію на Національному конкурсі та здобув право на навчання за державною стипендією за кордоном. З 1984 по 1988 роки навчався композиції у Паризькій консерваторії по класу Олів'є Мессіана, ставши останнім учнем видатного

Майстра. Циган Чень також навчався у Іво Малека, Бетсі Джолас, Клода Балліфа та Жака Кастереде.

У творчості китайського композитора представлена симфонічна⁶⁰, вокально-хорова⁶¹, камерно-інструментальна⁶² музика програмного характеру як для класичних, так і для традиційних китайських інструментів (оркестрів), жанр концерту для інструменту соло з оркестром⁶³; електронна музика⁶⁴, музика до балету⁶⁵, музика до кінофільмів⁶⁶ та естрадні пісні (найвідоміша – «Ти і я», що стала олімпійською піснею церемонії відкриття Олімпійських ігор 2008 року в Пекіні). Серед рис стилю французька дослідниця М.–Е. Бернар відзначає приналежність Цигана Ченя до постмодернізму, що відповідає потребам сучасної музики – знаходження власного «Я» композитором у ряді історичних музичних стилів. Звернення до китайського фольклору, характерних мелодій у рамках постмодернізму отримує у композитора «сильний ностальгійний вимір» [111]. Яскравим прикладом співіснування елементів сучасної західної музики (полістилістичних алузій до творчості Дж. Лігеті,

⁶⁰ “Invisible Voices” (2005) для 6 змішаних голосів і великого оркестру; “Poème Lyrique II” (1990) для баритону та інструментального ансамблю; “Tinéraire d'une illusion” (2017) для симфонічного оркестру.

⁶¹ “Yuan” (1987–1988) для симфонічного оркестру; “Wu Xing” (“The Five Elements”) (1998–1999) для симфонічного оркестру; “Iris Dévoilée” (Iris Unveiled, 2001), концертна сюїта для великого оркестру, трьох жіночих голосів та трьох традиційних китайських інструментів (піпи, ерху та чжен); “Enchantements Oubliés” (2004) для великого струнного оркестру, арфи, фортепіано (челести) і ударних; симфонічна увертюра “Instants d'un Opéra de Pékin” (2014); “Luan Tan” (2010–2015) для оркестру; “Jiang Tcheng Tse” (2017) для голосу соло, хору і оркестру.

⁶² “Le Souvenir” (1985) для флейти і арфи; “San Xiao” (1995) для 4 традиційних китайських інструментів (бамбукова флейта, сан сянь, чжен, піпа); “Extase II” (1997) для гобоя та інструментального ансамблю; “L'éloignement” (2003) для струнного оркестру; “Instants d'un Opéra de Pékin” (2004) для фортепіано соло, написане на замовлення Міжнародного конкурсу піаністів імені О. Мессіана-2000 та Musique Nouvelle en Liberté; “Extase III” (2010) для гобоя і традиційного китайського інструментального ансамблю; “Voyage d'un rêve” (2017) для флейти, арфи, ударних і струнного тріо; “La clarinette enchantée” (2017) для флейти, гобоя, кларнету, французького рожка.

⁶³ Цигань Чень створив сучасну антологію жанру концерту для інструмента соло з оркестром: “Feu d'Ombres” (1990–1991) для *саксофона* та інструментального ансамблю; “Reflet d'Un Temps Disparu” (1995–1996) для *віолончелі* з оркестром; “Extase” (1995) для *гобоя* з оркестром; “La Nuit Profonde” (2001) для *дзинху/цзин ерху* і оркестру; “Un Temps Disparu” (2002) для *ерху* з оркестром; “Er Huang” (2009) для *фортепіано* з оркестром; “Reflet d'un temps disparu II” (2011, аранжування Reflet d'un temps disparu) для *віолончелі* і традиційного китайського оркестру; “Extase IV” (2011) для *гобоя* і традиційного китайського оркестру; “Un Temps Disparu II” (2012) для *альта* з оркестром; “Joie Eternelle” (2013) для *труби* з оркестром; “La joie de la souffrance” (2017) для *скрипки* з оркестром.

⁶⁴ “Rêve d'un Solitaire” (1992–1993) для інструментального ансамблю чи оркестру та електроніки.

⁶⁵ “Raise the Red Lantern” (“Eouses et concubines”) (2000) для оркестру і традиційних китайських інструментів.

⁶⁶ «Під гілками глоду» (2010), «Квіти війни» (2011) за романом Янь Ге-лінь «13 квітів Нанкіна», «Повернення» (2014) за романом Янь Ге-лінь «Злочинець Лу Янь-ши» (отримала кінопремію «Золотий кінь» Тайбейського кінофестивалю за найкращу музику до кінофільму).

О. Мессіана, гармоній К. Дебюссі, П. Булеза) з переосмисленими прийомами (заснованими на інтервалах пентатоніки), притаманними східній традиції, став твір “Yuan” (1987–1988) для симфонічного оркестру.

«П’ять стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру побачив світ у 1999 році. Твір створювався на замовлення Міжнародного французького радіо для музичного оформлення програми радіомовлення. Аудіозапис прем’єри твору здійснений 21 травня 1999 року Національним симфонічним оркестром Франції (диригент – Дідьє Бенетті). 10 лютого 2018 року цим же колективом (диригент – Ханну Лінту) створений відеозапис твору в концерті Паризької філармонії. Окрім цих двох інтерпретацій (із проміжком часу в 19 років від першого виконання), згідно з даними авторського сайту Цигана Ченя, «П’ять стихій» за неповні шість років (з 2014 по 2019 роки) було виконано 19 оркестрами світу⁶⁷.

Щодо виконання «П’яťох стихій» у пресі з’явилися наступні схвальні відгуки, які дещо «відкривають завісу» на програмний задум твору:

– *Скотт Кантрелл, The Dallas Morning News, 2016*: «“П’ять стихій” <...> є есе модерністського імпресіонізму: “вода” може бути почута, розбита або схвильована, перкусія та музика вітру звучать у “дереві”, блискавка і звук переплетені у “вогні”, традиційний азійський струнний інструмент несподівано вимальовується і розквітає в “землі”, і, нарешті, дія й хвилеподібний звук викликають танець страху перед “вогнем”» [108].

⁶⁷ Так, у 2014 році – Ютським симфонічним оркестром (м. Солт-Лейк-Сіті, США), Симфонічним оркестром Лас-Пальмас (Іспанія), Резидентським оркестром Національного центру виконавських мистецтв (НСРА) (м. Пекін, Китай; м. Чикаго, м. Вашингтон, м. Нью-Йорк, м. Філадельфія, США; м. Оттава, м. Торонто, м. Монреаль, Канада). У 2015 році – Люксембурзьким філармонічним оркестром, Національним оркестром Лілля (Франція). У 2016 році – Даллаським симфонічним оркестром (м. Даллас, США), Державним симфонічним оркестром Дюссельдорфа (Німеччина). У 2017 році – Симфонічним оркестром Берлінського Радіо (м. Берлін, Німеччина), а у 2018 році – Паризьким симфонічним оркестром (диригент – Ханну Лінту, м. Париж), Сучжоуським симфонічним оркестром (диригент – Чжун Сюй, м. Токіо, м. Кобе, Японія). Із січня по вересень 2019 року «П’ять стихій» виконувався: Китайським симфонічним оркестром (2019), Симфонічним оркестром Чуанчжоу (2019), Філармонічним оркестром Гонконгу (2019), Пітсбургським симфонічним оркестром (2019), Симфонічним оркестром Фінського Радіо (2019, Musiikkitalo, м. Хельсінкі, Фінляндія), Національним Тайванським симфонічним оркестром (2019), Симфонічним оркестром Північнонімецького радіо (2019, м. Гамбург, Німеччина), Гуанчжоуським симфонічним молодіжним оркестром (2019, м. Токіо, Японія), Шанхайським симфонічним оркестром (2019, м. Чикаго, США; м. Единбург, Велика Британія, м. Люцерн, Швейцарія; м. Амстердам, Нідерланди; 2016, м. Шанхай, Китай) [124].

– *Стівен Брукс, «Вашингтон пост», 2014: «Це дуже делікатна медитаційна робота, що демонструє природу п'яти елементів Джинма Шуйює з тонкою та інтуїтивною текстурою і незвичайними квітами» [108].*

– *Лоуренс А. Джонсон, Chicago Classical Review, 2014: «“П'ять стихій” <...> являє собою активний і сучасний стиль, розроблений для великого симфонічного оркестру. У творі досліджується широкий спектр контрастних звуків і змін інтенсивності, які представляють п'ять елементів. Серед них драматичні поступові сильні звуки, яскраві імпресіоністські пейзажі, багато перкусії та деякі художньо оброблені уривки для флейти і скрипки, які нагадують китайську традиційну флейту і ерху. Робота Чень Цигана дуже майстерна і стильна ...» [108].*

У творі Циган Чень звертається до основного напрямку в китайській філософії – вчення «Тайцзи» («Велика Межа»). За матеріалами Хань Луцзяо, «Танцзи» «означає найвищий ступінь характеристики філософського осмислення буття людини і природи – “самий”, “високий”, “Великий”, “нескінченно високий, всесвітній”. Старокитайською мовою веньянь слово “Тайцзи” означає “центр космосу”. Сучасною мовою “Тайцзи” – це “Річ, яка існує в гармонійному русі”» [85, с. 7]. Вчення «Тайцзи» є джерелом виникнення старокитайської філософії Лао-цзи «Дао» та основою конфуціанства. Подальший розвиток вчення «Тайцзи» пов'язаний з ім'ям китайських філософів Дун Чжуншу і Чжу Сі. Давньокитайський філософ Чжуан-цзи видав трактат під назвою «Чжуан-цзи», в якому розкрив міфологічну модель архетипу «Усін» («П'ять стихій») – однієї з основних категорій китайської філософії, що позначає універсальну класифікаційну схему, згідно якої всі основні параметри світобудови мають п'ятичленну структуру. «П'ять стихій» включали в себе «воду», «вогонь», «землю» («грунт»), «дерево», «метал» [85, с. 7]. Останні дві стихії (засоби людської дії) вписано у світові процеси, тому людину розглядають як органічну частину Космосу. Ці елементи співпрацюють разом: деревина створює вогонь, вогонь створює землю, земля створює метал, метал створює воду, а вода створює дерево.

Кожен елемент пов'язаний з певним кольором: вогонь – червоний, деревина – бірюзовий, зелений та світло-блакитний, метал – білий, вода – чорна, темно-синя, а земля – жовта. Крім того, кожен елемент пов'язаний із сезоном природи (вогонь – літо, дерево – весна, метал – осінь, вода – зима; земля вважається міжсезонним періодом), навіть із часом доби (дерево – ранок, вогонь – опівдень, земля – вечір, метал – захід сонця, вода – північ) і зірками (дерево – Юпітер, вогонь – Марс, земля – Сатурн, метал – Венера та вода – Меркурій). Проводять навіть паралелі з музичними звуками (зокрема, вогонь – це “g”, дерево – “e”, вода – “a”, метал – “d”, а земля – “c”) та китайськими гамами (дерево – Дзюе, вогонь – Чжі, земля – Гун, метал – Шан, вода – Ю).

Сюїта, як друге, запропоноване дослідниками, жанрове визначення «П'яти стихій» для симфонічного оркестру Циган Ченя є втіленням грандіозної ідеї Олів'є Мессіана про ідеальне злиття східної філософської емоції та західної музичної виразності. «П'ять стихій» представляють динамічний процес: робота стосується не традиційних фізичних речовин, а циклічних рухів, які, згідно з традиційною китайською концепцією, становлять Всесвіт. Композитор висловлює таким чином своє особисте бачення зв'язків між цими елементами, пропонує музичну інтерпретацію того, що кожен елемент символізує для нього, і викладає новий ланцюговий порядок п'яти елементів, заснований на генеруючій функції: Вода–Дерево–Вогонь–Земля–Метал [88]. Програмну ідею сюїти характеризує сам композитор: «Виклик (*замовлення радіо*, курсив мій. – Ч. Ю.) мені сподобався, і я сприйняв це як стильову вправу, підкріплену тиском тривалості, та прийнявши це за новий тиск на мене. Така початкова ідея змусила мене написати п'ять творів по дві хвилини кожен. Перш ніж піти далі у своєму процесі, я взявся охарактеризувати кожен твір одним різним символом. Звідси народилася ідея представляти 5 стихій (Wu Xing). <...> Ознайомлення з музичними символами у надзвичайно короткий час та представлення тематичного матеріалу абстрактною мовою були моїми сильними сторонами. Але ще більше – встановити зв'язки між матеріалами, щоб кожен елемент генерував наступний, як ніби останній був наслідком першого» [88].

Партитурна система твору – великий симфонічний оркестр із потрійним складом дерев'яних духових інструментів, розширеною групою ударних, що поділяється композитором на 4 підгрупи (кожна з яких має свій нотоносець і виконується лише одним музикантом)⁶⁸, арфою, фортепіано та челестею.

Перша частина «Вода» (“Shui”, “L’eau”)  = 42 укладається композитором за хронометражним принципом (який часто застосовується в кіномузиці) у 2 хвилини і 3 секунди звучання музики, 29 тактів партитури та однотемну двочастинну форму, в якій друга частина є розвитком першої. Обсяг першої частини – 13 тактів, другої – 16. У перших вступних чотирьох тактах (перше речення періоду) за імітаційним принципом вступають партії струнної групи, бас-кларнету і кларнету in Es, тромбону, маримби (2-га і 3-тя групи ударних), вібрафону, там-таму, арфи і челести. Цікаво, що партії кларнетів, тромбону й маримби за образною асоціацією відображує «баранчики» хвиль на воді, а технічно є епізодами контрольованої алеаторики побудованої на звуках пентатоніки розширеного *C-dur* з її інваріантами від різних тонів (“*c-d-f-g-a-c-d*” у маримби, “*f-g-a-c-d-f-g*” у бас-кларнета, “*a-c-d-f-g-a*” у тромбона). Партії ксилофону, арфи і челести, об’єднані у певну фонічну оркестрову одиницю, «крапковим» звуковим вкрапленням своїх голосів створюють звуковий ареал (“*d-g-c-a*”), вирішений у октавних *martellato* на *pp* та ритмічно подрібненими довжинами (тріолі шістнадцятими і восьмими з відсутніми або залігованими тривалостями; квінтолями та 12-звуччями шістнадцятими). Прозорість водяної гладі підкреслюють окремі тони пентатоніки *C-dur* у струнних (C, D, g, a¹– a², e³–g), виконаних флажолетами. Останній тон e³ у альтя ще й виконується висхідним *glissando* (прийом  «якомога вище» – “*as high as possible*”). У 2-му такті композитором закладений і хроматичний варіант теми

⁶⁸ 1 група=1 виконавець (5 інструментів) – 1 Vibraphone, 1 Xylophone, 6 Temple-blocks (темпл-блок або китайський блок), 1 Bass drum (маршовий бас-барабан), 1 Log drum (язичковий барабан); 2 група=1 виконавець (5 інструментів) – 1 Marimba, 1 Tubular bells (Chimes) (оркестрові дзвони), 1 Triangle, 6 Wood-blocks (дерев'яна коробочка), 1 Log drum (язичковий барабан); 3 група=1 виконавець (4 інструменти) – 1 Marimba, 1 Suspended cymbal (підвісна тарілка), 6 Temple-blocks (темпл-блок або китайський блок), 1 Log drum (язичковий барабан); 4 група=1 виконавець (6 інструментів) – 1 Glockenspiel, 1 Tam-tam, 1 Metal-chimes (або металеві куранти), 1 Bambou-chimes (бамбукові куранти), 6 Wood-blocks (дерев'яна коробочка), 1 Log drum (язичковий барабан).

(“*g-a-fis-b-f-a-fis-b-gis-a-g-a-fis-g*”), який оновиться у наступному матеріалі частини (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 12).

Такти 5–13 – це друга хвиля розвитку тематизму, попередніх 4-х тактів експозиції (тобто друге розширене речення періоду). Автор зберігає принцип діалогу діатонічними поспівками–«баранчиками» хвиль на воді у партіях маримби 2-ї та 3-ї груп, ксилофона, карільона (Glockenspiel), фортепіано (“*g-c-d-g*”) і флейти *piccolo*, флейти 2, кларнета 2, фагота 3 (“*g-a-c-d-f-g*”) квінтолями шістнадцятими і тромбона I (“*c-d-e-g-a-c-d-e-g*”) децимолями шістнадцятими з флажолетами та висхідними *glissando* струнних.

Однак з появою ще одного зигзагоподібного хроматичного варіанту розширеного *C-dur* у арфи бемольної сфери, в чому вбачаємо інтонаційну конфліктність (“*cis-ges¹-cis-a¹-cis-h¹-cis-e¹-cis-ges¹-cis-des²*–невизначений тон”, “*Des-b²*”). У партії флейти I і кларнета I додається гра з «мерехтінням» перекресленого форшлагового тону “*ais-a*” до “*h*” (що підкріплює образ мерехтливого відбиття сонячного світла у воді) та технічний прийом  (slow vibrato). У 9–10 тактах «мерехтіння» форшлагового тону інтонаційно замінюється на “*g-a*” до “*b*” у соло віолончелі I. У тих же 9–10 тактах у партіях I–III кларнету і I–III тромбонів утворюється бемольний варіант III⁶ (“*ges-b-des-es*”) на тремоло, як противага – у валторн: діатонічні терцієво-секундові чотирьох звучні кластери на тремоло (“*d-f-g-a*”, “*c-f-g-a*”), що складаються з тонів основної тональності експозиційного розділу та у маримби 2-ї та 3-ї груп – хроматичні терцієво-секундові чотиризвучні кластери на тремоло з єдиним новим тоном “*es*” (“*des-es-ges-b*”).

Друга частина однотемної двочастинної форми (тт. 14–29), у порівнянні з першою, доволі вільна та імпровізаційна, віртуозна для виконавців завдяки зверненню до сучасної техніки письма – фактурної обмеженої алеаторики. Зокрема, у першому періоді (тт. 15–22) в усіх партіях дерев’яних і мідно-духових інструментів за основу беруться децимолі, 12-ти і 14-ти звучні пентатонічні групи шістнадцятими з експозиційного розділу твору (партії маримби, бас-кларнета і тромбона), котрі тепер подрібнюються як ритмічно

(64-ті), так і метрично (на секстолі, септолі, октолі, новемолі), а також поєднують у собі діатонічні та хроматичні тони. До високого ступеня технічної складності виконання фактурно-обмеженої контрольованої алеаторики ще додаються нові прийоми гри – трелі, широка динамічна градація: *ppp-pp-sf-pppp-f-pp-p*, як музичне відображення програмного образу води – стихії морської бурі, що зароджується, розкачування високих хвиль. Тому ж сприяють і принципи симфонічного розвитку тематизму – концертуючі протиставленні груп оркестру: духових – струнним з ударними. Якщо у перших переважно пасажна техніка із комбінаціями окремих мелодичних тонів, то у других (як першоджерелом, витоком морської хвилі) – акордова фактура, звуки якої складаються з попередніх інваріантів початкової мелодії (струнні: “*b-h-c-d-des-es-f-fis*”, тт. 13–16; маримба 2-ї та 3-ї груп, вібрафон із фортепіано: “*as-c-es-f-g-c*”).

Другий період однотемної двочастинної форми (тт. 20–29) розпочинається з наступної хвилі розвитку. Так, акордова фактура струнних у тт. 21–24 (“*gis-h-dis-fis*”) вперше за увесь твір сформувала не просто нашарування окремих звуків пентатоніки та її інваріантів, а D_7 з підвищеними I, III і V щаблями, як складову кадансового звороту, на фоні звуків якого (партія II скрипок) далі розпорошено звучатиме двотактовий діатонічний епізод фактурно-обмеженої контрольованої алеаторики у партіях I скрипки, альтів і віолончелей (“*a-b-h-d-e-es-f-fis*”). Таке схрещення функціональної гармонії з лінеарністю створює шумовий ефект, або образ розбиття хвиль об скелі.

Паралельно з цим дисонантним звучанням, як ще один пласт оркестрової партитури генерується діатонічний острівець фактурно-обмеженої контрольованої алеаторики (тт. 24–29) у духових і челести, котрий повертає розвиток тематизму до початкових експозиційних варіантів теми. Отже, своєрідним підсумком розвитку матеріалу першої частини «П’яти стихій» стало поєднання у гармонічній системі п’єси східної (пентатоніки) і західноєвропейської культури (акордова система, не як результат напластування голосів і класичний розмір 4/4).

Друга частина «Дерево» (“Mu”, “Le Bois”) $\downarrow \uparrow = 60$ відкривається однотактовим вступом-зв’язкою, корені якої сягають тематизму першої частини, зокрема, 16-тизвучного елемента 64-ми у 6 *Wood-bloks* (дерев’яні «китайські» коробочки) у т. 25, але поліритмічно викладеного у декількох варіантах у 6 *Wood-bloks* 2-ї (дві новемолі 64-ми) і 4-ї груп ударних (дві децимолі 64-ми) та 6 *Temple-blocks* 1-ї (дві децимолі 64-ми) і 3-ї груп ударних (ніби оголошуючи своїм тембральним звучанням початок «панування» нової стихії – *дерева*) та вміщений у періодичний перемінний розмір $2/4+1/8$. Цікаво, що Циган Чень і надалі буде звертатися до перемінного розміру впродовж частини, дзеркально зупиняючись на першому $(4/8-5/8-6/8-4/4-3/4-4/4-6/4-3/4-4/4-2/4-4/4-2/4)$. До того ж, із попередньою частиною пов’язують і епізоди-зв’язки – висхідні пасажі арфи, фортепіано, ксилофона і маримби (трансформований лейтобраз «баранчиків» хвиль на воді).

Обсяг частини – 32 такти. За тематизмом – одночастинна наскрізна музична форма, насичена звукозображальними елементами (домінування тембру дерев’яно-духових, ударних інструментів із дерев’яною основою та струнних – принцип гри на дrevку смичка *col legno*), градаціями динамічного звучання (від сплесків – *ff* і *f* у перших тактах, до дрібних нюансувань в інтонаціях – *f-mp-pp* і раптових або поступових динамічних *crescendo/diminuedo*), поліритмічних напластувань (т. 19: у маримби і ксилофона висхідні 7–11-звучні пасажі 64-ми накладені на висхідне *glissando* арфи звуковисотними крапками “*his¹-as¹-h²-dis³*” та низку пасажів секстолями і септолями 16-ми у фортепіано; т. 20–22: за принципом ізометричного мотету у струнних нашарування тріолями–шістнадцятими у розмірі $3/4$ –квінтолями–секстолями 16-х тощо) та сучасною композиторською технікою, зокрема, фактурною (контрольованою) алеаторикою: тт. 11–12 у всього оркестру. Де у груп дерев’яних і мідних духових та ударних інструментів виписані регістр і динаміка мелодичного малюнку, діапазон звучання, а у струнних вказані лише векторна направленість гри – «грати по черзі на кожній струні»/“*play alternately on each string*”, та пояснення, як грати – «Не соромтеся зміщувати рядок між

бриджем грифу» /“*Feel free to shift the row between the bridge edge of the fingerboard and the l.k.*”. Цей прийом застосовується і в останніх 7-ми тактах частини, де композитор розділяє партії скрипок і альтів на підпартії (*divisi*) та пропонує грати на окремих струнах (струна “a” у віолончелей, I альтів і II скрипок, струна “d” у II альтів і II скрипок, струна “e” у II скрипок і I скрипок) (Див. у Додаток Б. Нотні приклади № № 13, 14).

Окремого значення набуває у творі професійна майстерність виконавців, адже оркестрова партитура загалом і, зокрема, друга частина – скарбниця прийомів гри та зразок найсучаснішої музичної нотації з авторськими поясненнями правил виконання того чи іншого прийому двома мовами: англійською та французькою.

Третя частина «Вогонь» (“*Huo*”, “*Le feu*”) $\downarrow = 60$, як і попередня, невелика за обсягом – 32 такти і за часом звучання – 2 хвилини 7 секунд. Також із «Деревом» частину об’єднує наскрізна форма, побудована на монотематизмі та концертному діалозі окремих груп оркестру та сольних інструментальних епізодів (тт. 24–30, *bass drum* – маршовий бас-барабан). Спільним фактором можна вважати і перемінний розмір (2/2–4/4–3/8–4/4–5/4–3/8–4/4–5/4–4/8–6/4–4/4–5/4–4/4).

Функцію гармонічного кістяка п’єси виконує група мідних духових інструментів, арфи та фортепіано. Окрім тембрального та ритмічного контрасту (цілі, половинні ноти, а у останніх двох проведеннях і чверті), музична тканина являє собою поліфонічну фактуру з поступовим розгортанням матеріалу. Під час лінійного розвитку напластувалися такі фонічні співзвуччя: “*H-des-d¹-e¹-f¹-a¹*” (тт. 5–6) – “*As-D-f-b¹-c¹-es¹-g¹*” (т. 8) – “*as¹-h¹-c-cis¹-fis¹-g²*” (т. 11) – “*h¹-cis¹-dis¹-e¹-gis¹-a¹*” – “*h¹-c¹-dis¹-fis¹-h*” (т. 16) – “*a¹-d¹-fis¹-cis²*” – “*b¹-f¹-fis¹-g¹-c²*” (т. 17) – “*a-b-es¹-fis¹-ges¹-h¹-c²*” – “*cis-des-fis-gis-h-ges¹-h¹*” (т. 18) – “*c-es-as-b-f¹*” – “*b-c-f-as-es¹-f¹*” (т. 19). У т. 20 з’являється проміжна тоніка – великий мажорний квінтсекстакорд “*B-des-ges-b-f¹*”, а у т. 29–31 – його енгармонічна версія–розв’язання у розгорнений T⁵₃ Fis-dur “*Fis-Cis-fis-ais-cis¹-fis¹*” (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 15).

Група мідних духових, арфи та фортепіано протиставлена групі дерев'яних духових (окрім партії кларнетів, фаготів і контрафаготу у тт. 11–12, 21–24 (без контрафаготу), струнних (окрім тт. 11–12 – П альти, віолончелі) і ударних інструментів (порівняно з попередньою частиною, до маримби і ксилофону додаються *Suspended cymbal* (підвісна тарілка), *tam-tam*, *Bass drum* (маршовий бас-барабан), які виконують колористичну функцію, зображаючи мерехтливі «язики полум'я» за допомогою дрібних ритмічних груп (тріолі, квінтолі шістнадцятими, секстолі, септолі, децимолі 64-ми), хроматизації мелодичної лінії (прихованої поліфонії), переважно низхідного руху, технічній складності для виконання (мелізмів – перекреслених форшлагів, *glissando* висхідного напрямку у арфи – тт. 13–14, тремоло 64-ми у струнних і фортепіано – тт. 11–12 та кларнетів – тт. 19–20, тремоло у *Suspended cymbal* – тт. 10–11 і *Bass drum* – тт. 12–14 і 24–30).

Поява висхідних і низхідних варіантів риторичної фігури *passus duriusculus* – у парних звучаннях за тематизмом партій флейти і гобоя, 2-ї флейти і 2-го кларнета, 2-го гобоя (3-й варіант) (тт. 7–8) – як звукопису вогню – потім розповсюджується і на інші голоси партитури, але як результат лінійного руху голосів (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 16).

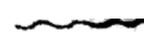
Четверта частина «Земля» («Tu», «La terre») $\downarrow = 46$ **Tranquillo** найменша за обсягом (25 тактів) і оркестровою палітрою, найповільніша за темпом і стала за розміром (4/4) протягом усієї композиції. Задля прозорості фактури та «легкості» звучання при філігранній складній техніці виконання, Циган Чень забирає зі складу партитури контрафагот, усі інструменти мідно-духової групи, але розширює ударну групу – із зазвичай часто вживаними маримбами 2-ї та 3-ї груп ударних, ксилофоном, великим бас-барабаном, додає *Glockenspiel* (дзвіночки, як раніше у п'єсі № 1 «Вода») і трикутник, а також доповнює групу клавійно-щипкових – арфу і фортепіано – челестею.

«Земля», як частина симфонічного циклу, має загальні риси із попередніми розділами сюїти, а саме:

– наскрізна музична форма розробкового типу, побудована на поліфонічних (імітаційність, підголосковість) і власне симфонічних (переінтонування, варіативність, репризність) прийомах розвитку тематизму, елементах концертності (наявність сольних епізодів: флейти *risolo* та I альту у тт. 12–18, які, як відзначають дослідники, тембрально нагадують звучання китайських народних інструментів флейти і ерху та стилізовані за тематизмом до фольклорної варіативності мелодії – ритмічної й інтонаційної; сольних дво- чи тритактових мотивів у 1-ї скрипки у тт. 2–3, 7–8, 16–17, у 2-ї скрипки у тт. 8 і 16–17, у великого бас-барабану (*bass drum*) у тт. 19–20 (соло тремоло, як у фінальних тактах п'єси № 3 «Вогонь»);

– у заключних тт. 20–25, як і у останніх 7-ми тактах п'єси № 2 «Дерево», композитор звертається до прийому гри на окремих струнах та розділення на *divisi* струнних інструментів: гра на струні “a” партіями IV, III, II, I віолончелей та альтів, на струні “d” – II віолончелі, на струні “e” – II скрипки. До того ж, обираються схожі виконавські прийоми – гра флажолетами з висхідними *glissando* у діапазоні від першої до четвертої октав. Додається лише прийом гри рикошетом на кульмінаційному тоні h_4 , котрий є довгоочікуваним консонансним розв'язанням диссонантного фонізму всієї частини;

– заключні 5 тактів, як і у всіх попередніх частинах, вимальовують основний гармонічний тон лише наприкінці розвитку. У «Землі», як і у «Вогні», у музичній тканині представлений гармонічний кістяк (замість мідних духових – струнні, арфа, фортепіано) і колористика (дерев'яні духові, ударні). Гармонія частини формується так само, як і у попередніх розділах – лінійно, звідси співіснування діатоніки та хроматики (дієзні та бемольні сфери). Лише у тт. 21–25 формується гармонічна вертикаль шляхом того ж лінійного поліфонічного розвитку голосів: “ $B-es^1-a^1-e^2-f^2-e^3$ ” (т. 21) – “ $fis^1-gis^1-c^2-f^2-a^2-h^2-e^3$ ” (т. 22) – “ h^4 ” (тт. 24–25) (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 17);

– схожими є і технічні прийоми гри ударних: у ксилофона “*slow motor speed*”/«Повільна швидкість двигуна»  із п'єси № 1 «Вода» (партії 1-го кларнета і фортепіано) та № 3 «Вогонь» (партія вібрафона, тт. 22–24),

тремоло ударних і фортепіано у тт. 4–6, 9–10 із п'єс № 1 «Вода» та № 3 «Вогонь».

Фінальна п'ята частина «Метал» (“Jin”, “Le Métal”) $\text{♩}=112$ найшвидша за темпом ($\text{♩}=112$), найбільша за обсягом (53 такти) і наближена до середньої тривалості звучання частин циклу (2 хвилини). Композитор лишається вірним собі і у наявності перемінного розміру в п'єсі ($6/8-4/8-6/8-4/8-3/8-5/8-6/8-5/8-4/8-3/8-4/8-3/8-4/8-5/8+1/16-4/8+1/16-6/8-3/8-4/8-5/8-6/8-4/8-3/8-4/8$) та розширенню складу оркестру за рахунок групи ударних (окрім звичних вже у циклі звернень до тембрів маримби 2-ї та 3-ї груп, ксилофону, корильона (*Glockenspiel*), там-тама (*tam-tam*), підвісних тарілок (*Suspended cymbal*) вперше вводить оркестрові дзвони (*Tubular bells (Chimes)*). Інтерес до останніх пояснюємо відображенням програмності – колористичним звучанням інструментів металевого походження. Як і у попередній частині, партитура «Металу» включає в себе всі можливі клавішно-щипкові інструменти (фортепіано, арфа і челеста) й тубу.

Фінальна частина акумулює всі характерні прийоми циклу, адже є кульмінаційним підсумком:

– гра на струні: тт. 1–10 – струна “a” у I, II віолончелей (тт. 4–10), I, II альтів (тт. 4–10), I, II скрипок і контрабасів (тт. 9–10), струна “e” у I, II скрипок (т. тт. 9–10), струна “d” у I і II контрабасів (т. 4), далі у епізоді тт. 33–43, побудованому на тематизмі ізометричного епізоду (тт. 29–35, русі шістнадцятими, чергування тонів “cis¹–dis¹”) – струна “g” у I альтів, II скрипок і II віолончелей, струна “d” у I віолончелей.

– тематична паралель із п'єсою № 2 «Дерево», а саме: ізометричним епізодом струнних (тт. 20–22) у викладенні флейт, кларнетів і фаготів, мідних духових тільки не у розмірі $3/8$, шістнадцятими і секстово-терцієвою інтонаційною основою, а у $4/8$, у поліритмічному поєднанні тріолей шістнадцятими і 64-ми з восьмими шістнадцятими нотами та м2–в2–м3 «виляннями» з поступовими виблискуваннями тонів висхідного і низхідного *passus duriusculus* (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 18).

– у т. 23 з’являються трелі у дерев’яних духових, що тематично відсилають слухача до такого ж прийому п’єси № 1 «Вода», а у тт. 25–28 лейттема «баранчиків» хвиль на воді з тієї ж першої п’єси, вирішена автором у техніці контрольованої алеаторики у партіях маримби 2-ї та 3-ї ударних груп і кларнету, тепер запропонована у хроматичному варіанті-чергуванні висхідних і низхідних хроматичних фігур *passus duriusculus* у імітаційному викладенні в партіях III кларнету, II фаготу, I труби, арфи та фортепіано, II скрипок та I віолончелей (тт. 26–28) (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 19).

– «Метал», як і п’єса № 4 «Земля», має сольні звучання I скрипки (тт. 3–7, 13–14, 28–29), останні навіть забарвлені характерним технічним прийомом висхідного *glissando*, а також партії фортепіано (тт. 11–12).

– тематична арка із п’єсою № 1 «Вода» – діатонічних терцієво-секундових чотиризвучних кластерів на тремоло у валторн і хроматичних терцієво-секундових чотиризвучних кластерів на тремоло у маримби (2-ї та 3-ї груп) – у тт. 23–24 ч4–ч5–в2 хроматичний кластер на тремоло у ксилофона та маримби (2-га і 3-тя групи), у тт. 26–28 тремоло в2 у ксилофона, у тт. 25–29 терцієво-секундовий чотиризвучний кластер (“*ais-h-c¹-dis¹*”) на тремоло у струнних прийомом *sul ponticello*, тт. 43–44 чергування терцієво-секундових чотиризвучних хроматичних кластерів (“*d³-e³-gis³-a³*” – “*f²-g²-ais²-h²*”) у фортепіано.

– підвищена технічна складність п’єси підкріплюється й авторськими ремарками щодо виконання, як наприклад: у партії *tam-tam* (т. 12) і *suspended cymbal* (підвісної тарілки, тт. 30–31) “*rub with a piece of metal*”/«натирайте шматочком металу» (паралель із партією альтів висхідним *glissando* п’єси № 1); у партіях струнних (тт. 20–25) “*tutti as mush now as possible in the shortest time possible*”/«разом як можна більше за найкоротший час» та гра флажолетів; у партії валторн (тт. 13–14) графічно відображені чергування при грі закритих і відкритих звуків тощо.

Останні 12 тактів п’єси (тт. 41–53) розпочинаються епізодом у флейт, гобоїв і кларнетів із поступовим імітаційним вступом голосів за ритмічною

групою «чотири 64-х» залігованих із половинною і половинною через такт із двома вісімками (Див. у Додаток Б. Нотний приклад № 20), що далі підхоплюється мідним квінтетом і ударними (контрастно-поліфонічної фактури з протискладаннями за принципом ритмічного контрасту, тт. 43–45) і повторами висхідних і низхідних хроматичних фігур *passus duriusculus* до поки у педалі органного пункту на тоні “c” у контрабасів (з тт. 44–46) не опанує усі шари оркестрової партитури. Останній акорд – це фінальна фонічна крапка циклу “C₁–C–h–b²–ais³–a³–as⁴”, у якій, як фатум, проглядається низхідна лінія *passus duriusculus*.

Таким чином, твір «П'ять стихій» (“Wu Xing”, “The Five Elements”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя акумулює в собі жанрові риси програмного симфонізму (циклічність, методи розробки і поліфонічний тип розвитку у достатньо невеликому форматі, звукообразність і характерні методи в оркеструванні, звернення до тембрів китайських народних інструментів флейти і ерху), поемності (монотематизм, лейтематизм), концертності (концертний діалог окремих груп оркестру, сольні інструментальні епізоди), стильові алузії до епохи бароко через звернення до риторичних фігур як носіїв підвищеного емоційного впливу музики на слухача (висхідних і низхідних варіантів *passus duriusculus*), вільне використання сучасних композиторських технік (фактурно-обмежена контрольована алеаторика) і розмиття поняття «тональність» і «теорія функцій» у звичній класично-романтичній системі: у творі головну роль відіграють сполучення між консонантними і диссонантними, діатонічними і хроматичними мелодичними сполуками, що модифікуються у процесі розвитку в діатонічно-хроматичні кластери та їх ускладнені хроматичні варіанти, котрі наприкінці кожної частини все ж таки отримують розв'язання у тимчасовий основний тон або співзвуччя (у п'єсі № 1 – розширений C-dur, у № 2 – кластер “b–c–dis–g–as”, у № 3 – розгорнений T⁵₃ Fis-dur, № 4 – основний тон “h”, у № 5 – педаль основного тону “c” (тональною аркою до п'єси № 1) і акорд, побудований на низхідному *passus duriusculus* “c–h–b–ais–a–as”). Окремого значення набуває у творі професійна

майстерність виконавців – скарбниця виразних прийомів гри та зразок найсучаснішої музичної нотації з авторськими поясненнями правил виконання того чи іншого прийому.

Висновки до третього розділу

Симфонічна музика Китаю періоду 1950–1970-х років на прикладі розглянутих чотирьох яскравих зразків репрезентує декілька типів симфонізму європейської традиції в китайській оркестровій музиці, а саме: програмного симфонізму у складній одночастинній формі, вирішеній у формі сонатного *allegro* з типовою поліфонізованою розробкою тем вступу і ГП та введенням контрастного танцювального епізоду, скороченою репрізою (коротке проведення ПП в тональності Т) й урочистою кодою на основі тем вступу і ГП (симфонічна увертюра «Свято» Ши Ваньчунь); програмного симфонізму у складній одночастинній формі, що поєднує в собі мікст складної тричастинної репрізної та варіаційної форм, пісенної куплетності (рондальності) задля відображення жанрових сцен народного гуляння (увертюра «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі); програмного симфонізму в складній одночастинній формі, що за тематизмом являє собою складну тричастинну форму, що організовує композиційно-драматургічний план на вищому рівні та рисами варіаційності та принципами концертності (увертюра «Танець народу Яо» Лю Тешаня–Мао Юаня); програмного симфонізму в складній одночастинній формі поемного типу, що складається з декількох розділів, матеріал яких будується на чотирьох основних темах інтонаційно споріднених із фольклором південно-західної китайської провінції Юннань (увертюра «Блага звістка з Пекіну до села» Чжен Лу–Ма Хонг'є).

Відзначимо, що виконавські версії обраних симфонічних творів оркестром китайських народних інструментів в нотації цзянь-пу і класичним складом симфонічного оркестру в партитурі західноєвропейської традиції практично ідентичні за трактуванням партитур. Поодинокі розбіжності стосуються більш детальних ремарок композитора (темпових позначок,

основної тональності твору і тональностей розділів складних одночастинних форм), а також загальної тривалості композицій в менший або більший бік (що залежить від трактування партитури диригентами оркестрів). Спорідненим чинником обох версій стала європейська традиція запису «нетонового» матеріалу оркестрової партитури: італійська термінологія (що дублювалася в цзянь-пу китайськими відповідниками), темпові позначки, розмір і метр, наявність тактових рисок, арсеналу виконавських прийомів, штрихів і знаків скороченого нотного письма, а також усталеного розподілу оркестру на основні групи – дерев'яно-духові, мідно-духові, струнні та ударні інструменти. Це, на наш погляд, свідчить про європейські версії вказаних композицій як первинні авторські інваріанти творів, а варіанти для оркестру китайських народних інструментів в нотації цзянь-пу – як авторські (композиторські та диригентські) адаптації, художній переклад фактично «західних» партитур на «східний» манер, що вказує на очевидну асиміляцію в оркестровій творчості китайських композиторів і виконавській практиці народних оркестрів форм і традицій європейського симфонізму.

Відмітимо також деякі особливості диригентських версій обох складів оркестрів – особистісне тлумачення жанру, музичних образів окремих творів керівників колективів. Зокрема, в увертюрі «Танець народу Яо» Пен Сювень апелює до відкритого характерного народного звучання, забарвленого і в ліричні, і у войовничі фарби, що одразу спрямовує слухачів до багатовікового пласту народного східного епосу, а Пен Цзяпен – до ліро-епічного типу симфонізму російської композиторської школи (зокрема, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, О. Глазунова). Інтерпретація ж європейського симфонічного оркестру увертюри «Весняний фестиваль» виконана фінським диригентом Осмо Вянкся у стилі класичного оркестрового концертного твору, з притаманними йому блискучою віртуозною технікою виконання усіх партій, з концертним типом протискладень-діалогів груп окремих інструментів, сольних звучань окремих партій (віолончелі, флейти, гобою тощо) і синтезом й взаємодією лірики та жанровості у типі симфонізму без явного конфліктного

начала в тематизмі (як зовнішнього, так і внутрішнього). Версія цього ж твору Пена Сювеня розкрила природу фольклорно-пісенного походження тематизму, його лірико-жанрову та лірико-епічну картинність розгортання, в основі якого лежить принцип співставлення та розвитку контрастних, але не конфліктних ліричних, пасторальних, епіко-героїчних образів.

Інтерпретації європейського симфонічного оркестру та оркестру китайських народних інструментів симфонічної увертюри «Блага звістка з Пекіну до села» диригента Чень Сяяна схожі святковим, урочистим, сонячним настроєм, концертним і віртуозним звучанням («діалоги»-перегуки груп дерев'яних і мідних-духових із групою струнних інструментів), контрастом *tutti*'йного звучання з сольними епізодами. Але якщо у версії для європейського оркестру диригент трактує склад оркестру як цілісний, монолітний, то у версії для оркестру китайських народних інструментів – наділяє провідною функцією групу духових і ударних інструментів.

Симфонічна музика Китаю 1990-х років представлена найяскравішими зразками сучасного китайського програмного симфонізму – оркестровими опусами: «Рух вітру» (“*Riding on the Wind*”) для симфонічного і великого військового оркестрів Го Веньцзіна (1997) та «П'ять стихій» (“*Wu Xing*”, “*Les Cinq Éléments*”) для симфонічного оркестру (1999) Цигана Ченя.

У першому зразку виявили риси програмного симфонізму у жанрі увертюри для симфонічного оркестру класичного потрійного складу без англійського ріжка та контрафагота і за участю китайського народного ударного інструменту дагу та великого змішаного духового (військового) оркестру без литавр. Яскраво виражена кінематографічність (стильові альянзи до тематизму симфонічної сюїти з музики до кінофільму «Ковбої» (1972) Дж. Вільямса та національних елементів – образу ковбоїв у інструментальному еквіваленті – тембрального звучання губної гармоніки і банджо, як невід'ємного образу ранчо, специфічних ударних інструментів: хлиста, як звукозображального засобу – «підбадьорювання» коней вершником), принципів концертування оркестру, віртуозності (насиченість кожної партії складними

технічними прийомами виконання), стильові апеляції до рис симфонізму П. Чайковського (переінтонування тематизму та його тематичне споріднення), відчутна спорідненість із «Музикою на воді» Г. Ф. Генделя (святкове, урочисте звучання на відкритому повітрі, збільшений склад оркестру, задум автора – всенародне святкування приєднання Гонконга до Китаю), у середньому розділі – алюзії до епічних образів Баяна з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки та гусяра Садка з однойменної опери М. А. Римського-Корсакова (чергування унісонного з оркестровим звучанням, як заспів гусяра і хорівий приспів з поступовим розвитком динамічної драматургії розділу; натуральний мінор (сі мінор) і пентатоніка, але без фригійського ладу і супроводу арфи – як образ гуслей, та фортепіано), введення у партитуру партій електронних інструментів у окремих епізодах тощо. Формоутворюючими елементами твору стають лейтритм «руху вітру», принцип образної, фактурної, тембральної варіативності розділів і репризність, а також розширений склад дерев'яно-, мідно-духової та ударної групи оркестру.

Також композиційним об'єднувальним чинником, окрім лейтритму руху вітру і тематичної репризності у розділах сонатного *allegro* (першої частини сонатно-симфонічного циклу), вміщеного у тричастинну форму з елементами розробки та епічною кодою (до речі, близькою за типом епічного симфонізму О. Бородіна), стає лейтінтонація (терцієві поспівки), що пронизує усі образні сфери контрастних розділів. Кода інтонаційно переосмислює героїчно-маршовий і споглядальний пентатонічний варіанти, об'єднуючи у новому *tutti*'йному звучанні (ніби символізуючи братське воз'єднання народів Європи й Азії). Останній факт, алюзійно відсилає до фіналу Дев'ятої симфонії Л. Бетховена і тексту Ф. Шиллера «Ода радості». Монотематизм, лейтритмізація, насиченість прийомами, розширений склад оркестру та розділення на *divisi* у групах струнних інструментів в урочистій гімнічній репризі й коді відсилає слухача до вершини західноєвропейського зразка віртуозного симфонізму – «Болеро» М. Равеля.

У другому зразку – «П'ять стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру – простежили характер прояву програмного симфонізму з точки зору інноваційного підходу сучасного китайського композитора Цигана Ченя: форми п'ятичастинної сюїти – ідеального всесвіту злиття східної філософської емоції та західної музичної виразності (зокрема, концепції О. Мессіана) – з ознаками поемності, концертності та універсальної хроматичної тональної системи. Композитор залучає переосмислені національні елементи до стильових ознак різних епох як постмодерністичних виявів, європейські сучасні композиторські техніки письма, підвищену складність і віртуозні можливості виконавського мистецтва задля створення відособленої ультрасучасної авторської композиції межі ХХ–ХХІ століть.

ВИСНОВКИ

Симфонічна музика китайських композиторів ХХ століття являє собою самобутнє явище, котре складалося в органічній взаємодії свого національно-культурного досвіду і традицій сучасного музичного професіоналізму. Стильова специфіка оркестрового репертуару, що створювався в діяльності видатних представників китайського музичного мистецтва середини ХХ століття, формувалася під безпосереднім впливом тих жанрово-стильових орієнтирів китайських композиторів і виконавців (колективів) середини ХХ століття, які вважалися сталими атрибутами сучасної музики першої половини ХХ століття. Серед таких виділяємо стильові напрями неокласицизму, неофольклоризму, неоромантизму, неоімпресіонізму та неоекспресіонізму, які багато в чому визначили програмний принцип музичної композиції, звернення до класичних жанрів європейської музики (увертюри, концерту, симфонії, сонатного *allegro*, симфонічної поеми, рондо-сонати, варіацій, сюїти, маршу і т. д.), а також до індивідуально-композиторської стилістики на гармонічному, фактурному і темброво-фонічному рівнях. Окрему категорію симфонічних творів становлять авторські композиції 1990-х років, які можна віднести до характерної жанрово-стильової тенденції останньої третини ХХ століття – постмодерністичних виявів, що охоплюють композиторські переосмислення національних елементів, звернення до стильових ознак різних епох, європейських сучасних композиторських технік письма (додекафонії, алеаторики, серійної та сонорної технік, полістилістики тощо), підвищеної складності й віртуозних можливостей виконавського мистецтва, засобів кінематографу та цитування й алюзій всесвітньо відомих музичних тем/творів і т. д.

Основним чинником розвитку жанрового середовища симфонічної музики Китаю ХХ століття стали ладові зміни та розширення набору традиційних для європейської виконавської традиції прийомів звуковидобування за рахунок додавання до виконавської практики засобів

виконання на китайських народних інструментах. Зокрема, фаготу і литавр *пайгу* в увертюрі «Танець народу Яо», ударного інструменту *дерев'яна риба* (*тіуї*) та *литавр пайгу* в увертюрі «Блага звістка з Пекіну до села» Чжен Лу–Ма Хонг'є, партії китайської народної труби *суона* в симфонічній увертюрі «Свято» Ши Ваньчуня; партій *народної флейти* та *ерху* в «П'яти стихіях» (“*Wu Xing*”, “*Les Cinq Éléments*”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя; традиційні китайські ударні інструменти *великий і малий бо* (*中国大钹*) в симфонічній увертюрі «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі; ударного інструменту *дагу* в «Русі вітру» (“*Riding on the Wind*”) для симфонічного та великого військового оркестрів Го Веньцзіна тощо.

Національний стиль і колорит симфонічних творів китайських композиторів також визначався використанням ладогармонічної специфіки китайської народної музики, регіональними джерелами музичного тематизму (інтонаційної мелодики та ритміки фольклорних мотивів народу Яо в увертюрі «Танець народу Яо» Лю Тешаня–Мао Юаня; елементи танцю “*Yangko*” в увертюрі «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі) та особливого світосприйняття, сформованого філософією Сходу (як наприклад, побудова циклічної форми парним принципом: чотири розділи, пов'язуємо з чотирма порами року, а також симетрію конструкцій розділів *A* і *B* – з китайською філософією Інь і Янь в увертюрі «Танець народу Яо»; звернення до міфологічної моделі архетипу «Усін» («П'ять стихій») давньокитайського філософа Чжуан-цзи в однойменному симфонічному творі Цигана Ченя; символіка образу вітру, яку в китайській міфології пов'язують із Богом вітру Фей Лянь в увертюрі «Рух вітру» Го Веньцзіна), та навіть висвітлення особливих гострих соціально-політичних питань сучасного Китаю (естетики джингоїзму в «Русі вітру» (“*Riding on the Wind*”) для симфонічного і великого військового оркестрів Го Веньцзиня).

Симфонічна музика Китаю періоду 1950–1970-х років⁶⁹ на прикладі розглянутих чотирьох найяскравіших зразків репрезентує декілька різновидів типів симфонізму європейської традиції:

– програмного симфонізму у складній одночастинній формі, вирішеній у формі сонатного *allegro* з типовою поліфонізованою розробкою тем вступу і ГП та введенням контрастного танцювального епізоду, скороченою репрізою (коротке проведення ПП в тональності Т) й урочистою кодою на основі тем вступу і ГП (симфонічна увертюра «Свято» Ши Ваньчунь);

– програмного симфонізму у складній одночастинній формі, що поєднує в собі мікст складної тричастинної репрізної та варіаційної форм, пісенної куплетності й рондальності задля відображення жанрових сцен народного гуляння (увертюра «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі);

– програмного симфонізму в складній одночастинній формі, що за тематизмом являє собою складну тричастинну форму, що організовує композиційно-драматургічний план на вищому рівні та рисами варіаційності й принципами концертності (увертюра «Танець народу Яо» Лю Тешаня–Мао Юаня);

– програмного симфонізму в складній одночастинній формі поемного типу, що складається з декількох розділів, матеріал яких будується на чотирьох основних темах інтонаційно споріднених із фольклором південно-західної китайської провінції Юннань (увертюра «Блага звістка з Пекіну до села» Чжен Лу–Ма Хонг'є).

Виконавські інтерпретації обраних симфонічних творів оркестром китайських народних інструментів в нотації *цзянь-пу* і класичним складом симфонічного оркестру в партитурі західноєвропейської традиції практично ідентичні за трактуванням партитур. Поодинокі розбіжності стосувалися більш детальних ремарок композитора, а також загальної тривалості композицій в менший або більший бік. Спорідненим фактором стала європейська традиція

⁶⁹Обраний період розвитку китайської симфонічної музики припадає на три етапи: період розквіту (1949–1966), період спаду (1966–1976), період відродження (з 1976 і донині).

запису оркестрової партитури: італійська термінологія (що дублювалася в *цзянь-пу* китайськими відповідниками), а також усталеного розподілу оркестру на основні групи: дерев'яно-духові, мідно-духові, струнні та ударні інструменти.

Відмітимо деякі градації диригентських версій обох складів оркестрів – особистісне тлумачення жанру, музичних образів окремих творів керівників колективів. Зокрема, в увертурі «Танець народу Яо» Пен Сювень апелює до відкритого характерного народного звучання, забарвленого і в ліричні, і у войовничі фарби, що одразу спрямовує слухачів до багатовікового пласту народного східного епосу, а Пен Цзяпен – до ліро-епічного типу симфонізму російської композиторської школи (зокрема, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, О. Глазунова). Інтерпретація європейського симфонічного оркестру увертури «Весняний фестиваль» виконана фінським диригентом Осмо Вянкся в стилі класичного оркестрового концертного твору, з притаманним йому блискучою віртуозною технікою виконання усіх партій, з концертним типом протискладень-діалогів груп окремих інструментів, сольних звучань окремих партій і синтезом й взаємодією лірики і жанровості у типі симфонізму без явного конфліктного начала в тематизмі. Версія однойменного твору Пена Сювеня розкрила природу фольклорно-пісенного походження тематизму, його лірико-жанрову і лірико-епічну картинність розгортання, в основі якого лежить принцип співставлення і розвитку контрастних, але не конфліктних ліричних, пасторальних, епіко-героїчних образів.

Інтерпретації європейського симфонічного оркестру і оркестру китайських народних інструментів симфонічної увертури «Блага звістка з Пекіну до села» диригента Чень Сяяна схожі святковим, урочистим, сонячним настроєм, концертним і віртуозним звучанням, контрастом *tutti*'йного звучання із сольними епізодами. Але якщо у версії для європейського оркестру диригент трактує склад оркестру як цілісний, монолітний, то у версії для оркестру китайських народних інструментів – наділяє провідною функцією групу духових і ударних інструментів.

Симфонічна музика Китаю 1990-х років представлена найяскравішими зразками сучасного китайського програмного симфонізму – оркестровими опусами: «Рух вітру» (“Riding on the Wind”) для симфонічного і великого військового оркестрів Го Веньцзіна (1997) та «П’ять стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру (1999) Цигана Ченя.

У першому зразку виявили риси програмного симфонізму у жанрі увертюри для симфонічного оркестру потрійного складу без англійського рожка і контрафагота та за участю китайського народного ударного інструменту дагу та великого змішаного духового (військового) оркестру без литавр: кінематографічність, принципів концертування оркестру, віртуозності, стильові апеляції до рис симфонізму П. Чайковського, відчутна спорідненість із «Музикою на воді» Г. Ф. Генделя, у середньому розділі – алюзії до епічних образів Баяна з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки та гусяра Садка з однойменної опери М. А. Римського-Корсакова, введення у партитуру партій електронних інструментів у окремих епізодах тощо. Формоутворюючими елементами твору стають лейтритм «руху вітру», принцип образної, фактурної, тембральної варіативності розділів і репризність, а також розширений склад дерев’яно-, мідно-духової і ударної групи оркестру. Також композиційним об’єднувальним чинником, окрім лейтритму руху вітру і тематичної репризності у розділах сонатного *allegro*, вміщеного у тричастинну форму з елементами розробки і епічною кодою (до речі, близької за типом епічного симфонізму О. Бородіна), стає лейтінтонація (терцієві поспівки), що пронизує усі образні сфери контрастних розділів. Кода інтонаційно переосмислює героїчно-маршовий і споглядальний пентатонічний варіанти, об’єднуючи у новому *tutti*’йному звучанні. Останній факт, алюзійно відсилає до фіналу Дев’ятої симфонії Л. Бетховена і тексту Ф. Шиллера «Ода радості». Монотематизм, лейтритмізація, насиченість прийомами, розширений склад оркестру і розділення на під-партії у групах інструментів в урочистій гімнічній репризі й кодї відсилає слухача до вершини західноєвропейського зразка віртуозного симфонізму «Болеро» М. Равеля.

У другому – простежили характер прояву програмного симфонізму з точки зору інноваційного підходу сучасного китайського композитора Цигана Ченя: форми п'ятичастинної сюїти – ідеального всесвіту злиття східної філософської емоції та західної музичної виразності (концепції О. Мессіана) – з ознаками поемності, концертності та універсальної хроматичної тональної системи. Циган Чень розвиває поняття «тональність» і «теорія функцій» у звичній класично-романтичній системі: у творі головну роль відіграють сполучення між консонантними і диссонантними, діатонічними і хроматичними мелодичними сполуками, що модифікуються у процесі розвитку в діатонічно-хроматичні кластери та їх ускладнені хроматичні варіанти, котрі наприкінці кожної частини все ж таки отримують розв'язання у тимчасовий основний тон або співзвуччя.

Композитор залучає переосмислені національні елементи до стильових ознак різних епох як постмодерністичних виявів, європейські сучасні композиторські техніки письма, підвищену складність і віртуозні можливості виконавського мистецтва та принципів новітньої музичної нотації за для створення відособленої ультрасучасної авторської композиції межі ХХ–ХХІ століть.

Отже, проведений автором дослідження детальний аналіз обраних шести найвідоміших високопрофесійних одночастинних програмних симфонічних творів вважаємо промовистими свідченнями міжкультурного діалогу сучасної академічної музики Китаю і Європи, творчого зростання й оновлення національних культур, появи нових перспективних форм мистецтва і тем для наукового осягнення.

Симфонізм мислення китайських композиторів у жанрі симфонічної програмної увертюри – це риса, що об'єднує творчі пошуки багатьох сучасних китайських композиторів, обумовлюючи багатовекторність стильової направленості, тематичної складової, стилістичних аспектів, новаторський підхід до класичних китайських традицій та естетико-філософської думки й

вчень мислителів Стародавнього Китаю, багатовікових традицій виконавства на народних китайських інструментах.

Наведемо позицію дослідника Яна Хунняна щодо актуальних і в сьогоденні реаліях ідейно-репертуарних засад музичного товариства «Датун», котре проіснувало з 1919-го до середини 1940-х років: «Основною метою товариства стало “вивчення китайської та західної музики в нерозривній єдності”, для цього пропонувалося “ретельно досліджувати європейську музику, вивчити стародавню китайську музику і способи її перетворення з тим, щоб і Китай, і Захід сприяли взаємному збагаченню культур, визначили її сутність і виробили провідні ідеї”» [134, с. 1].

У цьому контексті наукова робота, як зразок інноваційного підходу до китайської програмної увертюри, виявляє значний потенціал для подальшого вивчення культурного надбання Китаю другої половини ХХ – першої третини ХХІ століття крізь призму індивідуалізації творчої особистості в Китаї під впливом європейського та світового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова Ю. Діалог Сходу і Заходу в музиці постмодернізму // *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. 2018. № 3(63). С. 7–3.
2. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская государственная Ордена Ленина консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1990. 19 с.
3. Антошко М. Питання світогляду Стародавнього Китаю та музичних традицій // *Мистецтвознавство. Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 35, том 1, 2021. С. 15–19. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/35_2021/part_1/4.pdf (дата звернення: 13.10.2025).
4. Ахмедходжаева Н. М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ташкентская государственная консерватория имени М. Ашрафи. Ташкент, 1985. 21 с.
5. Бабочка Чжуанцзы // Найденкин С. М. Философский музей. *Psi.lib.ru*, веб-сайт. URL : <http://www.psi.lib.ru/filosof/baboch.htm> (дата звернення: 17.06.2017).
6. Бай Е. Фортепианное творчество Чен И в контексте мирового процесса глобализации искусства // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 39 / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків : С.А.М., 2014. С. 171–180.
7. Белоброва О. Л. Virtuозность в русском романтическом фортепианном концерте как культурологическая проблема // *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ, 2001, Вип. 6. С. 291–303.
8. Бортницький В. А. Конфуціанство, даосизм та буддизм як фактори формування сучасного геополітичного позиціонування Китаю // *Китайська цивілізація: традиції та сучасність* : матеріали XVII Міжнародної наукової

конференції, 14 грудня 2023 р., м. Київ. – Львів. Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 149–153. URL : <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi77/0057465.pdf> (дата звернення: 14.10.2025).

9. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры : дисс. ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени М. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 1994. 140 с.

10. Ван Дон Мэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры : дис. ... кандидата искусствоведения Э спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Государственного научно-исследовательского учреждения культуры «Российский институт истории искусств». Санкт-Петербург, 2004. 154 с.

11. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2008. 25 с.

12. Ваньїнь Цзя. Історичний аналіз музичної культури Китаю // *Київське музикознавство* : до 150-річчя Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра. Вип. 55. Київ, 2017. URL : <http://www.glierinstitute.org/ukr/digests/055/> (дата звернення 27.03.2025).

13. Вирановский Г. Н. Музыкально-теоретическая система Древнего Китая // *Одесский музыковед'93*. Одесса : Союз композиторов Украины, 1993. С. 54–72.

14. Вишинський В. Драматургія як поняття та об'єкт музикознавства // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття : матер. II Міжнарод. наук.-практ. конф., 14–15 квітня 2016 року. С. 361–367. *Інституційний репозиторій Київського університету імені Бориса Грінченка*, веб-сайт. URL : <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/14546> (дата звернення: 12.11.2024).

15. Вэй Дзюнь. Народно-песенная культура Китая. Київ, Музична Україна, 2007. 248 с.

16. Вэй Дзюнь. Жанровая система народно-песенной культуры Китая : автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.01 Музыкальное искусство / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 17 с.

17. Герасимова-Персидская Н. А. Выход к новым принципам пространственно-временной организации в переломные эпохи // *Музыка. Время. Пространство* : сб. статей (ред. Тукова И. Г.). К., 2012. С. 250–261.

18. Герчанівська П. Е. Дихотомія Схід – Захід: історикокультурологічний аспект // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019, № 1. С. 3–8.

19. Герштан Ф. Французький музичний екзотизм кінця ХІХ–ХХ століть: до проблеми взаємодії культур Заходу та Сходу. Харків. 1995. 358 с.

20. Го Х. Концерты для фортепиано с оркестром в творчестве китайских композиторов. Основные типологические черты // *Современные проблемы науки и образования*. 2015. № 23. *science-education.ru*, веб-сайт. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23925> (дата звернення: 03.12.2017).

21. Гордійчук М. М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Музична Україна, 1969. 426 с.

22. Горюхіна Н. О. Друга симфонія А. Штогаренка // *Українське музикознавство: науково-методичний збірник*. Вип. 3. Київ, 1968. С. 95–103.

23. Горюхіна Н. А. Методика аналізу національного стилю // *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Київ : Музична Україна, 1985. С. 81–100.

24. Гузеєва В. В. Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру [Текст] : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Гузеєва Валентина Володимирівна ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1997. 24 с.

25. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости» : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Музыкальное искусство / ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки». Нижний Новгород, 2017. 238 с.

26. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур : автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. 19 с.

27. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. 193 с.

28. День Кай Юань. Особенности национальной стилистики в камерно-вокальной музыке китайских композиторов // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків : С.А.М., 2015. С. 58–70.

29. Ємельяненко М. С. Циклічна симфонія в композиторській творчості ХХ століття: від жанрової перехідності до інтерстильових властивостей: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 18 с.

30. Зинькевич Е. *Mundus musicae*. Тексты и контексты : избр. ст. Киев : ТОВ. «Задруга», 2007. 616 с.

31. Зинькевич О. С. Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект [Текст] ; [уклад. предметно-іменного покажч. Л. А. Гнатюк]. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського; Ніжин : Лисенко М. М., 2023. 223 с.

32. Іванченко І. Г. Українська симфонія ХХ століття: чинники та носії змісту [Текст] : дослідження ; Донец. держ. консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк : Оріяна, 2002. 274 с.

33. Калашник М. П. Жанрова поетика концерту та її відбиття в інструментальних концертах Антона Любченка // *Українське музикознавство* : науковий методичний збірник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. Вип. 33. С. 233–243.

34. Калениченко А. Українська симфонічна поема ХХ століття: історичний профіль // *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Число 3. С. 88–95. URL.: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2015_3_13 (дата звернення: 12.10.2025).

35. Кан Їнчжен. Симфонічне оркестрове виконавство Китаю ХІХ – початку ХХІ століть в контексті вестернізації та інтеграційних процесів у музичній культурі : Дис. ... на зд. наук. ст. доктора філософії за спеціальністю 034 – «Культурологія» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 234 с.

36. Китайська цивілізація: традиції та сучасність : матеріали ХVІІ міжнародної наукової конференції, 14 грудня 2023 р., м. Київ. – Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. 352 с.

37. Кияновская Л. А. Функции программности в восприятии программного произведения : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ленинградская Ордена Ленина государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1985. 24 с.

38. Кіктенко В. О. Ідеологія Комуністичної партії Китаю в період політики реформ і відкритості: проблема визначення та методологія досліджень / *Китайська цивілізація: традиції та сучасність*: матеріали ХІV Міжнародної наукової конференції, 5 листопада 2020 р. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 70–73.

39. Кім О. В. Релігії Китаю. Історія та сучасний стан. Сходознавство. Актуальність та перспективи : тези доп. І Міжнар. наук.-метод. конф., Харків, 20 березня 2020 р. / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2020. С. 137–139.

40. Конфуций: Изречения. Книга песен и гимнов. / пер. с кит. Харьков : Фолио, 2002. 447 с.

41. Коробецька С. Сильоутворюючі функції стилю в оркестровій музиці ХХ століття (теоретичний аспект) // *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету*. Серія: Мистецтвознавство. 2003. Вип. 2(11). С. 24–31.

42. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Київ : Музична Україна, 1983. 157 с.

43. Котляревський І. А. Загальні основи науково-дослідної роботи. Навчальний посібник для вищих навчальних закладів. Київ, 2008. 94 с.

44. Коханик І. М. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну // Жанр як категорія музичної творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: зб. статей. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.

45. Коханик І. М. Принципи художньої організації часу як національний компонент стилю в концерті для скрипки з оркестром No 2 Є. Станковича // Проблеми організації художнього часу в музичному творі. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*: зб. статей. Київ, 2010. Вип. 90. С. 13–25.

46. Краткий китайско-русский и русско-китайский словарь. Пекин : Шаньуйньшугуань, 1994. Изд-е 2-е. 357 с.

47. Ли Исюань. Обоснование хронологии китайской симфонической музыки // *Манускрипт*. Том 12. Вып. 11. Тамбов : Грамота, 2019. С. 269–273. *Ciberleninka*, веб-сайт. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obosnovanie-hronologii-kitayskoj-simfonicheskoj-muzyki> (дата звернення: 9.08.2021).

48. Ли Ланьцин. Чжунго цзаоци цзяосян иньюэ [李岚清.中国早期的交响音乐]. Ранний этап развития китайской симфонической музыки // *Размышления*

о современной китайской музыке: сб.ст./ Сост. Ли Ланьцин. Пекин : Гаодэн цзяою чубаньшэ, 2008. С. 23–32.

49. Лі Яньлун. Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіцонга : автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2021. 20 с.

50. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2016. 213 с.

51. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2003. 21 с.

52. Лю Бінцян. Методологічні аспекти проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи // *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 27. С. 13–22. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2015_27_4 (дата звернення: 18.11.2025).

53. Лю Дехай // Международное радио Китая. China. <http://ukrainian.cri.cn/>, веб-сайт. URL: <http://ukrainian.cri.cn/chinaabc/chapter24/chapter240407.htm> ABC. (дата звернення: 10.07.2025).

54. Лян Маочунь, Сян Сяоган, Ли Янь. Чжунго иньюэ луньбянь [梁茂春, 项筱刚, 李岩.中国音乐论辩]. Дискуссии о китайской музыке / Лян Маочунь, Сян Сяоган, Ли Янь. Наньчан : Байхуачжоу вен'и чубаньшэ (百花洲文艺出版社), 2007. 438 с.

55. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дисс. ... канд. мистецтвознавства : спец.

17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

56. Маркова О. Архетип гетерофонії у визначенні планетарної єдності музичних культур Сходу та Заходу. Схід–Захід: цивілізація та культура. Одеса, 2002. 256 с.

57. Мірчук І. Естетика. За редакцією та з передмовою М. Шафовала. Мюнхен : Український Вільний Університету Серія : Монографії ч. 60, 2003. 108 с.

58. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення: 19.11.2025).

59. Муха А. І. Принцип програмності в музиці. Київ : Наукова думка, 1966. 75 с.

60. Пань Вэй. Особенности претворения программности в сонатно-циклических произведениях китайских композиторов // *Вести Белорусской государственной академии музыки*. Минск, 2007, № 11. С. 50–56.

61. Піпа (музичний інструмент) // Вікіпедія, вільна енциклопедія. <https://uk.wikipedia.org>, веб-сайт. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%96%D0%BF%D0%B0_\(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%96%D0%BF%D0%B0_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82)) (дата звернення : 29.11.2025).

62. Путешествие по Лхасе. <http://www.fresher.ru>, веб-сайт. URL: <http://www.fresher.ru/2012/07/12/puteshestvie-po-tibetu/> (дата звернення: 03.10.2017).

63. Пэн Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке. Москва : МПГУ, 2006. 104 с.

64. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України ХХ століття : Дис. ... на зд. наук. ст. докт-ра

мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» (Мистецтвознавства) / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 444 с.

65. Словник іншомовних слів / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Укр. мовно-інформ. фонд НАН України; [уклад. : С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута]. Київ : Наук. думка, 2000. XV, [1], 662 с. (Словники України).

66. Сошніков А. О. Традиційні філософські вчення Стародавнього Китаю та ідеологічна боротьба між ними у періоди Чуньцю (VIII–V ст. н. е.) та Чжаньго (V–III ст. до н. е.) // *Культурологічний альманах* / Український державний університет імені Михайла Драгоманова. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 3 (11). С. 262–272. URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/453/426> (дата звернення: 03.12.2025).

67. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів : дисс. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 188 с.

68. Су Юйчен. Китайские одночастные концерты с программностью повествовательно-сюжетного типа: инновационные черты строения // Композиційно-драматургічна організація музичного твору. *Науковий вісник аціональної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. Вип. 118 : С. 210–219.

69. Су Юйчен. О претворении программности в концерте Чжао Цзипина для виолончели с китайским традиционным оркестром «Сон Чжуан Чжоу» // *Южно-Российский музыкальный альманах* : научный журнал. Вып. 1 (26). Ростов на Дону, 2017. С. 27–32.

70. Су Юйчен. Особенности концертной коммуникации в концерте Лю Чанг-юаня «Толкование снов» для эрху с оркестром китайских традиционных 166 инструментов // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній*

освіті : зб. наук. праць. Вип. No 4. Харків: Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2016. С. 62–68.

71. Су Юйчен. О становлении китайского оркестра народных инструментов // Комунікативна організація музичного твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*: зб. ст. Вип. 116. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. С. 155–163.

72. Су Юйчен. Трактовка программности в Концерте для скрипки с оркестром Чэнь Ган и Хэ Чжань-хао «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» // *Принципи організації руху в музичному творі. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського* : зб. ст. Вип. 111. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. С. 113–121.

73. Су Юй Чен. О путях становления китайского оркестра национальных инструментов. <https://revolution.allbest.ru>, веб-сайт. URL : https://revolution.allbest.ru/music/00902026_0.html (дата звернення: 5.04.2021).

74. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2011. 17 с.

75. Та Куанг Донг. Фортепианная соната и концерты вьетнамских композиторов: национальные особенности и европейская традиция : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2003. 22 с.

76. Тукова И. «Жанротворчество» и творчество «в жанре» // *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 21 : Музичний твір як творчий процес : Зб. ст. Київ, 2002. С. 31–38.

77. У На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2009. 24 с.

78. Фан Динь Тан. Проблема «Восток-Запад» и Дальневосточная художественная культура / И. Ф. Ляшенко (ред.); Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского.. Київ : Наук. думка, 1998. 310 с.

79. Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Музыкальное искусство / ФГБОУ «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки». Нижний Новгород, 2019. 243 с.

80. Фильм Мулан и легенда о Хуа. <http://www.liveinternet.ru>, веб-сайт. URL : <http://www.liveinternet.ru/users/alisa67/post121852106/> (дата звернения: 15.09.2025).

81. Фортепианный концерт «Желтая река» как продукт эпохи. <http://ru.gbtimes.com>, веб-сайт. URL: <http://ru.gbtimes.com/zhizn/fortepiannyu-koncert-zheltaya-reka-kak-produkt-epohi> (дата звернения: 05.10.2017).

82. Фу Цян. Европейский кларнет и его функционирование в художественной культуре Китая XX – начала XXI в. : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 Теория и история искусства / Белорусский государственный университет культуры и искусств. Минск, 2017. 27 с.

83. Фэй Лянь. <https://ru.wikipedia.org>, веб-сайт. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%8D%D0%B9_%D0%9B%D1%8F%D0%BD%D1%8C (дата звернения: 5.07.2019).

84. Хань Луцзяо. Философия «Тайцзи» как теоретическая основа развития искусства в Китае : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.09. Теория и история искусства / Белорусский государственный университет культуры и искусств Минск, 2017. 27 с.

85. Хуан Яхуэй. Цифровая система нотации традиционной музыки Китая: история и современность // *Вести Белорусской государственной академии музыки*. Минск, 2015. Вып. 27. С. 90–95. URL: <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/1021/Huan%20Jahujej.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернения: 1.04.2021).

86. Цзян Ицюнь. Дирижер оркестра народных инструментов в образовательном процессе современного Китая // Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования. <http://www.art-education.ru>, веб-сайт. URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/dirizher-orkestra-narodnyh-instrumentov-v-obrazovatelnom-processe-sovremennoho> (дата звернення: 05.10.2017).

87. Цзя Ши. Предпосылки и направления развития фортепианной сюиты в творчестве китайских композиторов XX столетия : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2013. 205 с.

88. Циган Чень. Біографія. <http://www.chenqigang.com>, веб-сайт. URL: <http://www.chenqigang.com/biography.php> (дата звернення : 29.07.2025).

89. Чанлун Сунь. Роль та вплив історичних та філософських традицій Китаю на сучасне освітнє середовище та соціум // *Інклюзія і суспільство*. Кам'янець-Подільський: Навчально-реабілітаційний заклад вищої освіти «Кам'янець-Подільський державний інститут», 2023. С. 45–51. URL: <https://journals.kpdi.in.ua/index.php/inclusion-society/article/view/39> (дата звернення : 02.12.2025);

90. Чень Жуньсюань. Черты импрессионизма в фортепианном творчестве Цуй Шигуан // *Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 38. (ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург). / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Вид-во «С.А.М.», 2013. С. 142–155.

91. Чень Юньцзя. Жанр «праздничной увертюры» в контексте современной китайской симфонической музыки // *Київське музикознавство*. Вип. 56: Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології. Київ, Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2017. С. 41–52.

92. Чень Юньцзя. Китайська нотація цзянь-пу (jianpu, 简谱) в симфонічній музиці 1950–1970-х років: історичний, музикознавчий та

виконавський аспекти // KELM : Knowledge. Education. Law. Management. Lublin, 2020. № 8(36). Vol. 2. Pp. 51–58.

93. Чень Юньцзя. Особливості програмного симфонізму 1990-х років у сучасній китайській композиторській традиції на прикладі «П'яти стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя // *Культура і сучасність : альманах*. № 2 (2019). Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 216–221.

94. Чень Юньцзя. Увертюра «Рух вітру» Го Веньцзіна як зразок інноваційного підходу до китайської програмної увертюри // *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць*. Вип. 36 (2019). Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 226–231.

95. Чень Юньцзя. Фактор симметрии и ее преодоления на разных уровнях целостности как особенность китайского симфонизма (на примере увертюры «Танец народа «Яо» в редакции Мао Юаня) // *Київське музикознавства*. Вип. 59 : Проблеми музичної освіти та сучасний соціальний контекст. Київ, 2019. С. 63–74.

96. Чэнь Чжэн Тин. Современная и традиционная нотация в музыкально-культурной традиции гуциня: ее пути и поиски // *Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски*. Материалы Международной научной конференции 14–17 октября 2014 года / РАМ им. Гнесиных. Москва. : ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 377–385.

97. Чжуан цзи. <https://ukrainian.cri.cn>, веб-сайт. URL: <https://ukrainian.cri.cn/chinaabc/chapter17/chapter170202.htm> (дата звернення: 29.12.2025).

98. Шанмін Сюй. Історичні передумови становлення симфонічної музики в Китаї // *Музикознавчий універсум молодих: матеріали Міжнародного наукового форуму* (Львів, 2022). Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2022. С. 71–73. URL: <https://lnma.edu.ua/wpcontent/up> (дата звернення : 29.07.2025).

99. Шекера Я. До проблеми омонімії в китайських народних піснях юефу (Південні та Північні династії) // *Українська орієнталістика: Зб. наук. праць викл. та студ.* Нац. ун-ту “Києво-Могилянська академія” і Київ. нац. лінгв. ун-

ту до 90-річчя проф. О. Прицака / Гол. ред. І. В. Срібняк. Київ, 2009–2010. Вип. 4–5. С. 93–98. URL:

<https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/d29340dd-bfc7-49f3-b55d-942c77e48594/content> (дата звернення : 29.11.2025).

100. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.

101. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 16. Київ, 2002. С. 154–177.

102. Щелканова С. О. Поетика жанру симфонії у дискурсі когнітивного музикознавства // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2022. Вип. 65. С. 50–64.

103. Юцевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 352 с.

104. Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского». Москва, 2020. 203 с.

105. Янь Цзянань. Оркестр китайских народных инструментов и творчество Сюй Чанцзюня: проблемы дирижерской интерпретации // *Музыка. Искусство, наука, практика*. Вып. № 4 (28). Казань : Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2019. С. 41–53. URL : https://kazancons.ru/images/magazine/%D0%AF%D0%BD%D1%8C_%D0%A6%D0%B7%D1%8F%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D1%8C28.pdf (дата звернення: 17.04.2021).

106. Янь Ян. Деятельность китайских оркестров традиционных инструментов нового типа в 1960-е – 1970-е года // *Проблеми взаємодії*

мистецтва педагогіки та теорії і практики. Вип. 49. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2018. С. 198–211.

107. Adolf Bernhard Marx. Allgemeine Musiklehre. Verlag : Forgotten Books, 2018. 454 с.

108. Chen Qigang / Cdmc. Centre de documentation de la musique contemporain. URL: <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/chen-qigang-1951> (Last accessed: 29.07.2025).

109. Chinese Classical Music: Interview Guo Wenjing // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vj1JnfdOW0w> (Last accessed: 05.10.2025).

110. Confucius (2016). Analects, Beijing: Peking University Press, 121, 139, 322, 341, 388 [in Chinese].

111. Bernard Marie-Hélène. Les compositeurs chinois à l'heure de la mondialisation R-R-R : RésiderRésonner-Résister. Recherche dans les arts : présentation des travaux en cours – EHESS, Apr 2011, Paris, France. ffhalshs-00670728f. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00670728/document> (Last accessed: 29.07.2025).

112. Guo Wenjing. Compositeur chinois né le 1er février 1956 à Chongqing (Sichuan). URL: <http://brahms.ircam.fr/wenjing-guo> (Last accessed: 3.07.2025).

113. Dawson R. S. The Chinese chameleon: an analysis of European conceptions of Chinese civilization, Oxford U. P., London, New York, UK, USA. 1967. 423 p.

114. Drabkin W. Theme//*The New Grove Dictionary of music and musicians*. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/free_trials. (дата звернення: 01.03.2025).

115. Liu C. C. A Critical History of New Music in China. Hong Kong : The Chinese University of Hong Kong, 2010. 960 p.

116. Oxford Music online. Grove Music online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=William+Drabkin+J.S.Bach&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (Last accessed: 09.11.2024).

117. Remann H. Grundriss der Kompositionslehre. Leipzig, 1905.
118. Sandberger A. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. Verlag: München Drei Masken Verlag, 1921. S. 330.
119. Tan Sooi Behg. The “Huayue Tuan” (Chinese Orchestra) in Malaysia: Adapting to Survive// *Asian Music* Vol. 31, No. 2 (Spring – Summer, 2000), Pp. 107–128.
120. The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 29-Volume Set / Second edition. Publisher : Oxford University Press, 2004. 27876 p.
121. Theodor W. Adorno. Einleitung in die Musiksoziologie: 12 theoretische Vorlesungen. Verlag : Suhrkamp Verlag, 1975. 269 p.
122. Utah Symphony. Thierry Fischer. Music Director // Five Elements. URL: <https://utahsymphony.org/explore/2014/01/five-elements/> (Last accessed: 29.07.2024).
123. Qigang Chen. URL: http://www.chenqigang.com/yueping.php?action=list&channel_id=2 (Last accessed: 29.07.2024).
124. Qigang Chen. URL: <http://www.chenqigang.com/calendar.php?channel=1> (Last accessed: 29.07.2024).
125. 北京喜讯到边寨 陈燮(xie)阳指挥 中央民族乐团演奏. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=8ALK1-rJmCE> (дата звернення: 5.04.2024).
126. [信念永恒]管弦乐《北京喜讯到边寨》 | CCTV. Conducted by Chen Xieyang. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=70LRJHmA4h4> (дата звернення: 5.04.2024).
127. 瑶族舞曲 | 彭修文指挥 | 中国广播民族乐团演奏. China Broadcasting National Orchestra. Dance of the Yao People. Conducted by Peng Xiuwen. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=8oiV7sM87cM> (дата звернення: 5.04.2024).
128. 瑶族舞曲 Yao Dance 维也纳国家歌剧院交响乐团. Dance of the Yao People. 2003 Chinese New Year Concert In Vienna. Yao. Vienna State Opera

Symphony Orchestra. Conducted by Peng Jiapeng. URL : https://www.youtube.com/watch?v=_CwiSJh84Do (дата звернення: 5.04.2024).

129. 属于中国人的欢乐时光！《春节序曲》奏响新年的期盼 | 中央民族乐团 China National Traditional Orchestra. Composer Li Huanzhi. Conducted by Peng Xiuwen. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=RUsA7cMfbjk> (дата звернення: 5.04.2024).

130. 春节序曲 奥斯莫.万斯卡 Osmo Vanska 指挥 中国国家交响乐团演奏. Conductor Osmo Vanska. URL : https://www.youtube.com/watch?v=P-AFD_HSbWI (дата звернення: 5.04.2024).

131. 大同乐会纪录片—《国民大乐》陈正生音乐爱好者 1995, №2 。第 36 页 . Чэнь Чжэншэн. Документальный фильм «Великая гражданская музыка» оркестра «Датун»// Журнал «Любитель музыки». № 2, 1995. С. 36.

132. 刘畅.谈上海交响乐团和哈尔滨交响乐团的历史共性, 艺术教育杂志, 2016 (5), 58-59 页。 / Лю Чан. Об исторической общности Шанхайского симфонического оркестра и Харбинского симфонического оркестра // Журнал «Художественное образование». № 5, 2016. С. 58–59.

133. 朴东升, 《民乐指挥概论》中央音乐学院出版社, 2005 年, 共 119 页。 Пу Дуншэн. Введение в дирижирование народным оркестром. Пекин : Издательство Центральной консерватории, 2005. 119 с.

134. 杨鸿年·乐队训练学·北京:高等教育出版社·2006年,第686页。 Ян Хуннян. Обучение оркестра. Пекин: Издательство высшего образования, 2006. 686 с.

135. 周晓曼, 中国民族管弦乐队形成与发展初探辽宁师范大学, 硕士论文 2012 年, 第 2-6 页, 共 30 页。 Чжоу Сяомань. Предварительное исследование о становлении и развитии китайского национального оркестра. Магистерская диссертация. Ляонинский педагогический университет, 2012. 30с.

Нотний приклад № 2.

Уривок із китайської опери «Імператорська квітка»
для губного органа шен у європеїзованій версії нотаційної системи люй-люй

流水

七弦琴·中国古琴网

<http://www.7xian.com>

第一页

百瓶齋琴譜
顧梅溪演奏
許健記譜

(1) ♩ = 37 (漸快)

瑟 勺 层 鼎 尧 邕 琴 匀 登 迄 孟 芍 煖 尧 上七 上六 芍 尧 三 尧 艮 自 五 上六 尤 叁 五 煖 尧 上四 上三 邕 尧 木 六 尧 上四 上三 邕

(2) ♩ = 72 (漸快)

色 箫 迄 句 迄 句 迄 箫 句 箫 迄 迄 四 三 芍 迄 层 勺 迄 芍 句 迄 箫 句 迄 迄 句 迄 迄 层 芍 迄

(3) ♩ = 78 (漸快)

芍 迄 上四 尤 尧 尧 并 迄 尤 芍

Нотний приклад № 3.

Увертюра «Танець народу Яо» Лю Тешаня і Мао Юаня
у нотаційній системі цзянь-пу (Ліатри)

瑶族舞曲

1 = F $\frac{2}{4}$ 缓慢地行板

刘铁山 茅沅曲
彭 修 文编配

笛	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
新笛	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
高音笙	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
中音笙	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
唢呐	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
中音唢呐	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
次中音唢呐	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
低音喉管	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
定音鼓	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
铙	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
小鼓	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
扬琴	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
柳琴	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
琵琶	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
中阮	6̣	<u>3̣ 3̣</u>	<u>1̣. 7̣ 1̣. 2̣</u>	<u>3̣. 2̣ 3̣. 2̣</u>	<u>2̣. 1̣ 1̣. 7̣</u>											
三弦	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
大阮	6̣	<u>3̣ 3̣</u>	<u>1̣. 7̣ 1̣. 2̣</u>	<u>3̣. 2̣ 3̣. 2̣</u>	<u>2̣. 1̣ 1̣. 7̣</u>											
高胡	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
二胡	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
中胡	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
大革胡	6̣	<u>3̣ 3̣</u>	<u>1̣. 7̣ 1̣. 2̣</u>	<u>3̣. 2̣ 3̣. 2̣</u>	<u>2̣. 1̣ 1̣. 7̣</u>											
低音革胡	6̣	0	6̣	0	6̣	0	6̣	0	<u>1̣ 1̣</u>	<u>3̣ 3̣</u>	<u>2̣ 1̣</u>					

Нотний приклад № 6.

Нотаційна система цзянь-цзи-пу стародавнього зразка в творі анонімного автора «Ян Чунь» (“Yang Chun”, 阳春 «Сонячна весна»)

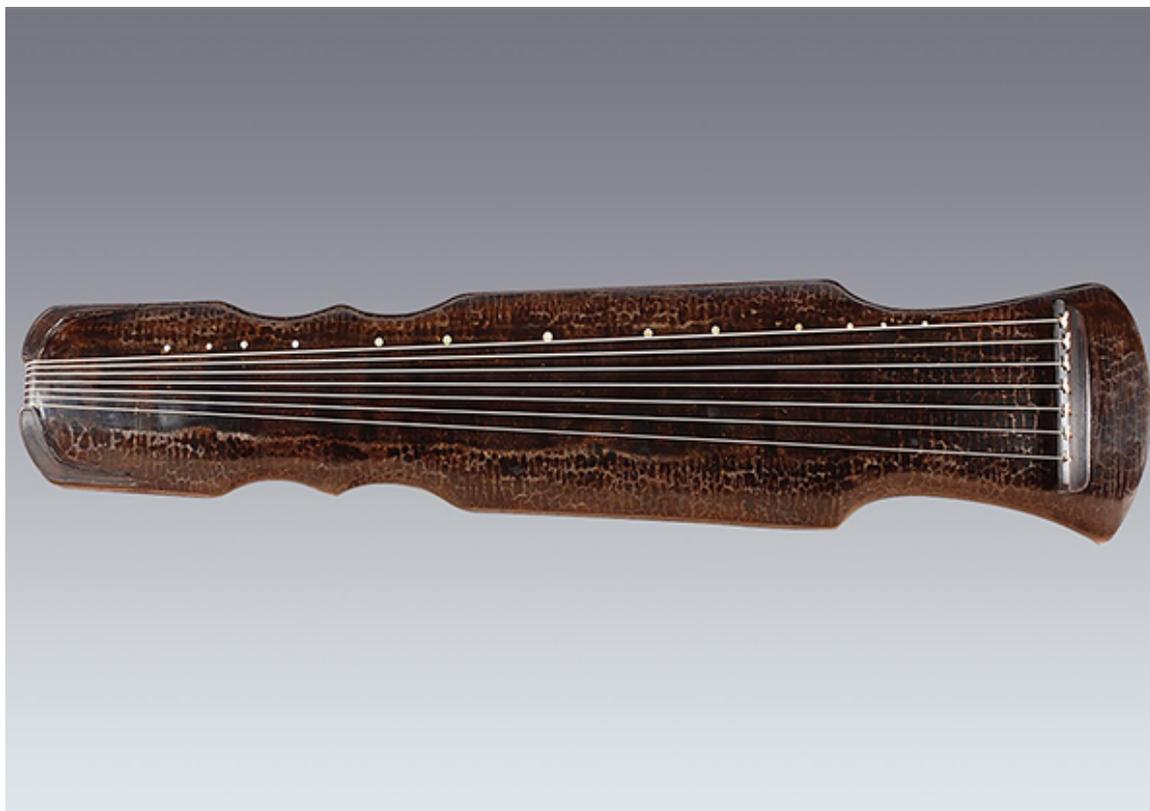
留侯遇黄石公進履地摺授一編書曰
讀是為帝者師感而作此

梅花三弄

① 溪山夜月 苟四司氏六尼奇甸尺
 五筭筮勻四司氏六尼奇甸尺
 三芻芒 者三作 勻芻芒勻司勻三芻芒
 四芻筮 省二作二司 筮三勻筮 占上十 筮
 合上九 巨芻芒 ② 聲過行雲ノ筮芻筮

Нотний приклад № 7.

*Функції табулатурної нотації цзянь-цзи-пу
для виконання на гуцинь*



Партия левой руки
(в т.ч аппликатура)

Место нажатия на струне

卅
旬

Номер струны

Партия правой руки
(в т.ч артикуляция)

Цзянь Цзы Пу

Нотний приклад № 8.

Реконструкція нотаційної системи цзянь-цзи-пу
в європеїзованій нотації дану в творі «Проточна вода»

《帝女花·香天·妝台秋思》

詞寄琵琶獨奏曲《塞上曲·妝台秋思》 編者：王粵生 填詞：唐蕪生

詩白：(旦) 倚殿陰深奇樹雙。(生) 明珠萬顆映花黃。
(旦) 如此斷腸花燭夜。(生) 不索侍女(介) 伴身旁。下去。

反練妝台秋思

1=G 0 0 6̣ 1̣ 2̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ | 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 1̣ 7̣ 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ 1̣ 3̣ 5̣ |

士上尺尺工六五尺 工六尺工上乙士 上士合上仨合

6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 5̣ 3̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ | 6̣ — 5̣ 6̣ 1̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ |

士士士士士五六工 五六五六工 五 六 五 生 工 六 工 尺
(旦) 落花滿天蔽月光， 借一杯附萬鳳台

3̣ 0 2̣ 3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 1̣ | 2̣ 0 3̣ 5̣ 6̣ 2̣ 3̣ 5̣ |

工 尺 工 六 上 士 上 尺 工 六 五 尺 工 六
上 帝 女 花 帶 淚 上 香， 願 喪 生 回 謝 爹

1 0 2̣ 3̣ 1̣ 2̣ 3̣ 6̣ 0 1̣ | 1̣ 6̣ 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 0 5̣ 5̣ |

上 尺 工 上 尺 工 士 上 上 士 上 士 上 尺 工 六 六
娘， 偷偷看， 偷偷望， 佢 帶 淚 帶 淚 暗 悲 傷。 我 半

5 6̣ 3̣ 2̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ | 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 1̣ 7̣ 6̣ 1̣ 5̣ 3̣ 5̣ |

六 五 工 尺 六 工 六 五 尺 工 六 尺 工 上 乙 士 上 合 仨 合
帶 驚 惶， 怕 駢 馬 惜 鸞 鳳 配， 不 甘 殉 愛 伴 我 臨 泉

1. 五線譜上的C音，其實際音高約等於鋼琴上的C#。
2. 戲曲演員演唱曲牌疊時，為表達氣氛所需，或為遷就本身嗓子，是容許把某片段移高或移低八度演唱的，這種手法稱爲「對衝」。
3. 為方便閱讀，此樂曲平喉與子喉在同一音區記譜，實際上平喉唱音比記譜低一個八度。
4. 本曲傳統記譜爲一板三叮，但爲了豐富演出的效果，現時的演出習慣，多在中叮也敲打大堂鼓，故形式近似一板一叮的效果。

Нотний приклад № 9.

Реконструкція нотаційної системи цзянь-цзи-пу в європеїзованій нотації дапу в творі анонімного автора «Ян Чунь» (“Yang Chun”, 阳春 «Сонячна весна»)

阳 春

七弦琴·中国古琴网
http://www.7xian.com

第一页

譜一 堂 琴 奏
吳 景 健
許 健 記 譜

(1) ♩ = 63 (漸快)

弓 巨 辰 勻 四 巨 勻 巨 辰
 勻 巨 勻 巨 寫 勻 四 五 辰 厘 勻
 外 夫 范 也 外 丰 甚 四 勻 甚 勻 甚 勻
 洵 上七六 也 立 甚 勻 甚 上九 上七六 也 苟 也 勻 濁 丰 勻 勻 上七六
 寫 甚 勻 洵 立 勻 甚 洵 丰 勻 甚
 寫 勻 洵 无 良 自 也 甚 良 自 甚 甚 佳 自 远 立 也 勻 甚 立 也

(2) ♩ = 116 (漸快)

勻 葛 統 莫 也 立 甚 甚 甚 甚 甚 甚 甚 甚 甚 甚
 甚 佳 自 甚 甚 甚 甚 甚 甚 甚 甚 甚 甚 甚 甚 甚 甚

ДОДАТОК Б. Нотні приклади

Нотний приклад № 1

Симфонічна увертюра «Танець народу Яо» для європейського оркестру

Лю Тешаня і Мао Юаня (тт. 1–4)

[引子] Andante

Violin I

Violin II

Viola
pizz.
p

Violoncello
pizz.
p

Contrabass
pizz.
p

Нотний приклад № 2

Перша тема (тт. 9–16) симфонічної увертюри «Танець народу Яо»

для європейського оркестру Лю Тешаня і Мао Юаня

A

Vln. I
p dolce div.

Vln. II
p

Vla.

Vc.
p

Cb.
p

Нотний приклад № 3

Друга тема (тт. 57–64) симфонічної увертюри «Танець народу Яо»

для європейського оркестру Лю Тешаня і Мао Юаня

Bsn. 1,2
mf

Нотний приклад № 4

Пасторальна тема розділу С (тт. 139–146) симфонічної увертюри «Танець народу Яо» для європейського оркестру Лю Тешаня і Мао Юаня

139 1.
p
solo
mp dolce

Нотний приклад № 5

Експозиційний розділ «Руху вітру» (“Riding on the Wind”) для симфонічного і великого військового оркестрів Го Венцзіня

Timpani
Tamburo tenor
Gran cassa
Tamburo
Piatto sospeso
Hi-hat Cymbal
Piatti
Dagu
Arpa
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

$\text{♩} = 144$ ($\text{♩} = 288$)

with Tamburo sticks *2)

p

Нотний приклад № 6.

Переінтонований матеріал основного розділу увертюри (т. 23) «Руху вітру»
 ("Riding on the Wind") для симфонічного і великого військового оркестрів Го Веньцзіня

25

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fag.
 Cor.
 Trb.
 Trbn.
 e
 Tub.
 Timp.

Нотний приклад № 7.

Переінтонована тема вступу (у литавр) у струнних «Руху вітру»
 ("Riding on the Wind") для симфонічного і великого військового оркестрів Го Веньцзіня

VI. I
 VI. II
 Vle.
 Vc.
 Cb.

Нотний приклад № 8.

Викладення основної теми у переінтонованому вигляді «Руху вітру» (“*Riding on the Wind*”) для симфонічного і великого військового оркестрів Го Веньцзіня

Agitato $\text{♩} = 144$ ($\text{♩} = 288$)

espr.
f

Нотний приклад № 9.

Розділ епізоду “*Andant extensively*” «Руху вітру» (“*Riding on the Wind*”) для симфонічного і великого військового оркестрів Го Веньцзіня

Andant extensively [175]

Picc.

Fl.

Ob. *mp*

Cl.

Fag.

Cor. *mp*

黄河船夫曲 (汉族)

嘎达梅林 (蒙古族)

Нотний приклад № 10.

Розділ епізоду “*Largamente*” «Руху вітру» (“*Riding on the Wind*”) для симфонічного і великого військового оркестрів Го Веньцзіня

rit. **Largamente** 高亢、乐观地

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vlc. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Нотний приклад № 13.

Фактурно-обмежена (контрольована) алеаторика в ударних (тт.11–12)
 Другої частини «Дерево» (“Му”, “Le Bois”) ♩ = 60
 «П’яти стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру
 Цигана Ченя

ca 5" ca 5" ca 8"

6 Temple-blocks \times jouer et répéter rapidement les notes dans la case.
 repeat over and over again, very quickly
pp *f*

Marimba \times 6 Wood-blocks \times jouer et répéter rapidement les notes dans la case.
 repeat over and over again, very quickly
p *pp* *f*
f *f*

(Marimba) \times 6 Temple-blocks \times jouer et répéter rapidement les notes dans la case.
 repeat over and over again, very quickly
p *pp* *f*

Tambour de bois 6 Wood-blocks \times jouer et répéter rapidement les notes dans la case.
 Log drum repeat over and over again, very quickly
p *pp* *f*

Нотний приклад № 14.

Фактурно-обмежена (контрольована) алеаторика у струнних
 Другої частини «Дерево» (“Му”, “Le Bois”) ♩ = 60
 «П’яти стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя

30

sul E près du doigt de la m. g. (*) *p* on E, near lh. finger (*) *pp*

sul A près du doigt de la m. g. (*) *p* on A, near lh. finger (*) *pp*

sul D près du doigt de la m. g. on D, near lh. finger (*) (*) sul E (juste au début de la touche) / (right on the fingerboard) on E *pp* *p* *pp*

même mode de jeu qu'à la mes. 3 play like in bar 3 sul D près du doigt de la m. g. on D, near lh. finger (*) *p* *pp*

sul A près du doigt de la m. g. on A, near lh. finger (*) (*) *pp*

sul A près du doigt de la m. g. on A, near lh. finger (*) (*) *pp*

Нотний приклад № 18.

Ізометричний епізод, тт. 29–35 із П'ятої частини «Метал» (“Jin”, “Le Métal”) ♩=112
 «П'яти стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя

35

The musical score consists of ten staves. The first five staves are for string instruments, and the last five are for woodwinds and brass. The score is marked with a box containing the number '35' at the top center. The music begins with a dynamic marking of *p* (piano) and includes performance instructions such as *sul G on G*, *sim.* (sustained), and *f* (forte). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩=112. The score is for a symphonic orchestra by Cigan Chen.

Нотний приклад № 19.

Лейттема «баранчиків» хвиль на воді, тт. 29–35
із П'ятої частини «Метал» (“Jin”, “Le Métal”) ♩=112
«П'яти стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя

The musical score for Example 19 consists of five staves. The top two staves feature a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The middle two staves are marked *1^{er}* and *2^c* with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is marked *f*. The score includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f*.

Нотний приклад № 20.

Епізод у флейт, тт. 41–44
із П'ятої частини «Метал» (“Jin”, “Le Métal”) ♩=112
«П'яти стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя

The musical score for Example 20 shows a flute episode. It consists of two staves. The top staff features a long, flowing melodic line with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is marked *f*. The score includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *f*.

ДОДАТОК В.
Список публікацій за темою дисертації

**Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України
як фахові у галузі «Мистецтвознавство»:**

1. Чень Юньцзя. Жанр «праздничной увертюры» в контексте современной китайской симфонической музыки // Київське музикознавство. Вип. 56: Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології. Київ, Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2017. С. 41–52.

2. Чень Юньцзя. Фактор симметрии и ее преодоления на разных уровнях целостности как особенность китайского симфонизма (на примере увертюры «Танец народа «Яо» в редакции Мао Юаня) // Київське музикознавство. Вип. 59 : Проблеми музичної освіти та сучасний соціальний контекст. Київ, 2019. С. 63–74.

**Статті у виданнях, затверджених МОН України
як фахове в галузі «Мистецтвознавство»,
внесених до міжнародних наукометричних баз даних**

3. Чень Юньцзя. Особливості програмного симфонізму 1990-х років у сучасній китайській композиторській традиції на прикладі «П'яти стихій» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) для симфонічного оркестру Цигана Ченя // Культура і сучасність : альманах. № 2 (2019). Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 216–221.

4. Чень Юньцзя. Увертюра «Рух вітру» Го Веньцзіна як зразок інноваційного підходу до китайської програмної увертюри // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Вип. 36 (2019). Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 226–231.

**Стаття в іноземному виданні
внесеному до міжнародних наукометричних баз даних:**

5. Чень Юньцзя. Китайська нотація цзянь-пу (jianpu, 简谱) в симфонічній музиці 1950–1970-х років: історичний, музикознавчий та виконавський аспекти // KELM : Knowledge. Education. Law. Management. Lublin, 2020. № 8(36). Vol. 2.

ДОДАТОК Г.**Відомості про апробацію результатів дослідження**

Результати дослідження успішно пройшли апробацію в рамках наукових конференцій (п'яти міжнародних і одній всеукраїнській), протягом 2017–2020 років, зокрема:

– XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» в Інституті музики імені Р. М. Глієра (Київ, січень 2017 року);

– XVII Міжнародна науково-практична конференція «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного твору» у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського (Київ, квітень 2017 року);

– XVIII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття до 105-річчя Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової» (Одеса, грудень 2018 року);

– XIV Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського (Київ, березень, 2018 року);

– XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» в Інституті музики імені Р. М. Глієра (Київ, січень 2019 року);

– XVII Міжнародна науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного твору» в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової (Одеса, 1–2 квітня 2020 року).

– Майстер-клас «Китайська нотація цзянь-цзи-пу (ієрогліфічна нотація) та цзянь-пу (цифрова нотація): історичні, музикознавчі, виконавські та інтерпретаційні аспекти» в концертній залі Інституту перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв (Київ, 4 квітня 2025 року).