

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ЯН ЧЖЕЮЙ

УДК 780.6+785.1

**НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

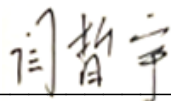
**КОНЦЕРТНІ ФОРМИ В ДУХОВІЙ МУЗИЦІ
КОМПОЗИТОРІВ КИТАЮ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Ян Чжеюй

Творчий керівник

Василевич Юрій Володимирович
Заслужений артист України, професор

Науковий консультант

Волосатих Ольга Юріївна
кандидат мистецтвознавства, доцент

КИЇВ – 2023

АНОТАЦІЯ

Ян Чжеюй. Концертні форми в духовій музиці композиторів Китаю ХХ–ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Зміст анотації

Мета наукового обґрунтування творчого мистецького проекту – знайти закономірність розвитку концертних форм для духових інструментів китайських композиторів ХХ–ХХІ ст., спираючись та історико-культурні умови та тенденції сьогодення. У ході роботи показано історичний зріз розвитку професійної музики Китаю та визначена роль і функції духових інструментів, охарактеризовано національні духові інструменти: походження, генетико-типологічні зв'язки з інструментами сусідніх та європейських країн, розглянуто умови розвитку духових інструментів в освітньому процесі та концертній практиці на різних історичних етапах, проаналізовано еволюцію оркестрової музики Китаю з погляду складу оркестрів, їх функції, розповсюдження в різних регіонах країни, особливої ролі духових інструментів, надано характеристику творчості визначних композиторів та виконавців в галузі інструментальної духової музики, простежено еволюцію концертних форм в професійній китайській музиці в цілому, охарактеризовано творчість Ху Біцзіна, Цигана Ченя, Ціня Венченя, Мей-Мі Лан, Чу Ванхуа – авторів етапних творів в жанрі концерту для дерев'яних духових інструментів, які вплинули на його розвиток, концертні твори для саксофона соло інших жанрів композиторів Чена Ганата та Хе Чжаньхао, Сюя Ліна, Лю Тіешаня та Мао Юаня, Лу Шухуа, Чжао Цзіпіна, Вана Гуанміна, окреслено основні інтонаційно-тематичні особливості обраних концертів для дерев'яних духових інструментів, визначено основні риси творчих портретів Чже Чена, Жана-Луї Капезалі, Чжан Цяньюань, Мей-Мі Лан, Джозефа Лалло, Чжен Ян – виконавців обраних творів

Концертні форми в професійній китайській музиці розвивались з часів імператорської династії Ся (III тис. до н. е.), мали розгалужену систему відповідно своїх функцій (церемоніальні, військові, родинно-побутові, розважальні, прикладні). В них використовувались інструменти в різних комбінаціях, окремо збирались музиканти, які грали тільки на духових та ударних інструментах. Поштовхом в розвитку ансамблево-оркестрового

музикування стали інтеграційні процеси (в галузі культури, освіти, духовно-релігійного життя та ін.), починаючи з кінця XVIII ст. Іноземні музиканти збирали та очолювали оркестри, розвивали музичну освіту в місіонерських осередках.

XX століття в розвитку інструментальної музики в Китаї принесло декілька кардинальних змін: на початку спостерігається демократизація суспільства, прагнення до змін (рух «4 травня»), відкриваються перші музичні заклади в Пекіні та Шанхаї, з'являються інструментальні твори, які наслідують новітні мистецькі тенденції. Перші концерти для сольних інструментів (для скрипки) були написані в середині століття. 60-ті роки під гаслами Культурної революції насунулись регресивні процеси, які уповільнили розвиток інструментальної музики: західний вплив вважався злочинним (тому багато діячів мистецтва були репресованими), партія та уряд підтримували тільки народну (та псевдонародну) культуру. Інструментальні жанри могли розвиватись в рамках музично-сценічних (пекінська опера) або як музикування на народних інструментах. В цей час композитори, які прагнули розвитку, досліджували фольклор різних регіонів, що стало особливістю музичної мови їх творів.

Нове життя та розвиток великих інструментальних (концертних) форм пов'язане з політикою «відкритості» кінця 70-х років. Саме тоді розпочався етап в жанровому та стилевому оновленні у творах китайських композиторів. Перший концерт для духового інструменту був написаний у 1981 році (концерт для кларнета з оркестром «Звуки Паміру» Ху Біцзіна), який став відправною точкою в розвитку нового жанру.

В подальшому спостерігається розширення сольного інструментарію, в тому числі за рахунок народних інструментів (у 1996 році Цінгь Венчень написав концерт для сони з оркестром «Поклик Фенікса»). Перший гобойний концерт «Extase» Цигана Ченя (який існує в чотирьох варіантах інструментовки) був написаний у 1995 році та виконується такими відомими гобоїстами як Чже Чен, Жан-Луї Капезалі, Ітцель Мендес Мартінес. У XXI столітті концертні форми для духових інструментів стають популярними серед композиторів та виконавців. Концерт для саксофона альт з оркестром Чу Ванхуа (2013) увійшов в репертуар багатьох відомих виконавців (найвідомішим його популяризатором є австралійський саксофоніст Джозеф Лалло). Композитор та виконавиця Мей-Мі Лан в концерті для кларнета, струнного оркестру, арфи та ударних (2003) експериментує з різними стилями та видами сучасного музичного мистецтва. Виконавці на автентичних інструментах Чжан Цяньюань (сона) та Чжен Ян (шен) виконують концертні твори (концерт для сони з оркестром «Поклик Фенікса» та концерт для шена з

оркестром «Хмарна річка» Ціня Венченя) на міжнародних фестивалях та різних концертних майданчиках.

Стильовою особливістю концертів для духових інструментів є поєднання європейських норм формотворення в умовах сучасних технік композиції з фольклорними елементами (мелос, характерна звукообразність, лад) та філософсько-міфологічним змістом традиційної китайської культури в цілому.

Ключові слова: інструментальний концерт, жанр, китайська традиційна музика, професійна китайське музичне мистецтво, симфонічний оркестр, інструментальне виконавство.

SUMMARY

Yan Zheyu. Concert forms for wind instruments in music of Chinese composers of the 20th–21st centuries. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 «Musical Art». – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 2023.

Abstract content

The aim of the scientific substantiation of the art project is to find the regularity of the development of the concert forms for wind instruments by Chinese composers of the 20th-21st centuries, which are based on the historical and cultural conditions and trends of today. The historical section of the development of professional music in China is shown, the role and functions of wind instruments are defined, national wind instruments are characterized (origin, genetic-typological connections with the instruments of neighboring and European countries), the conditions of the development of wind instruments in the educational process and concert practice at different historical stages considered, the evolution of orchestral music in China was analyzed from the point of view of the composition of orchestras, their functions, distribution in different regions of the country, the special role of wind instruments, a description of the work of prominent composers and performers is given in instrumental wind music, the evolution of concert forms in professional Chinese music is traced as a whole, musical creativity Hu Bijin, Qigang Chen, Qin Wencheng, Mei-Mi Lan, Chu Wanghua (who are the authors of milestone works in the genre of the concerto for woodwind instruments that influenced its development) is characterized, concert pieces for solo saxophone of other genres by composers Chen Gang and He Zhanhao, Xu Ling, Liu Tieshan and Mao Yuan, Lu Shuhua, Zhao Jiping, Wang Guangming, the main intonation and thematic features

of selected concerts for woodwind instruments are outlined, main features of creative portraits of the performers (Zhe Chen, Jean-Louis Capezzali, Zhang Qianyuan, Mei-Mi Lan, Joseph Lallo, Zheng Yang) are defined.

The concert forms in professional Chinese music developed from the time of the Xia imperial dynasty (III millennium BC), had a branched system according to their functions (ceremonial, military, family, entertainment, applied). They used instruments in various combinations, some musicians played only wind and percussion instruments. Integration processes (in the fields of culture, education, spiritual and religious life, etc.), starting from the end of the 18th century, gave impetus to the development of ensemble-orchestral performing. Foreign musicians founded and led orchestras, developed musical education in missionary centers.

The 20th century brought several radical changes in the development of instrumental music in China: at the beginning, there was a democratization of society, a desire for change («Youth Day»), the opening of the first music institutions in Beijing and Shanghai, the appearance of instrumental works that followed the modern artistic trends. The first concertos for solo instruments (for violin) were written in the middle of the century. In the 1960s, under the slogans of the Cultural Revolution, regressive processes set in that slowed down the development of instrumental music: Western influence was considered unlegak (therefore many artists were repressed), the party and government supported only folk (and pseudo-folk). Instrumental genres could develop only in musical and scenic (Jingxi) works or as a performance on folk instruments. At that time, composers who sought development researched the folklore of different regions, which became a feature of the musical language of their works.

The new life and development of the major instrumental (concert) forms were associated with the «openness» policy of the late 70s. Then began the stage of genre and style renewal in the works of Chinese composers. The first concerto for a wind instrument was written in 1981 (clarinet concerto «Sounds of the Pamirs» by Hu Bijin), which marked the beginning of the development of a new genre.

Later, there is an expansion of solo instruments, including folk instruments (Qin Wenchen wrote a concerto for souna «Call of the Phoenix» and orchestra in 1996). The first oboe concerto «Extase» by Qigang Chen (which exists in four instrumental versions) was written in 1995 and performed by such famous oboists as Zhe Chen, Jean-Louis Capezzali, Itzel Méndez Martínez. In the 21st century, concert forms for wind instruments are becoming popular among composers and performers. Concerto for alto saxophone with orchestra Chu Wanghua (2013) has entered the repertoire of many famous performers (the most famous popularizer of it is the Australian saxophonist Joseph Lallo). Composer and performer Mei-Mi Lan experiments with different styles and types of contemporary music in her Concerto

for Clarinet, String Orchestra, Harp and Percussion (2003). Performers on authentic instruments Zhang Qianyuan (souna) and Zheng Yang (sheng) plays the pieces (Concerto for souna and orchestra «Call of the Phoenix», Concerto for sheng and orchestra «Cloud River» by Qin Wencheng) at the international festivals and differend concert stages.

A stylistic feature of concerts for wind instruments is the combination of European standards of form-building in the conditions of modern composition techniques with folklore elements (melos, characteristic sound imagery, mode) and the philosophical and mythological content of traditional Chinese culture as a whole.

Key words: instrumental concert, genre, Chinese traditional music, professional Chinese music, symphony orchestra, instrumental performance.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у наукових виданнях

1. Ян Чжеюй. Формування та розвиток жанру інструментального концерту для дерев'яних духових інструментів в китайській музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 53. Т. 2. С. 132–137.
2. Ян Чжеюй. Роль «іноземного» кларнета в становленні професійної духової музики Китаю. *Fine Art and Culture Studies* : науковий журнал Волинського Національного університету імені Лесі Українки. Рівне : Гельветика, 2022. Вип. 4. С. 101–106.

Матеріали міжнародних та всеукраїнських конференцій

1. Ян Чжеюй. Концерт для кларнету з оркестром «Звуки Паміру» Ху Біцзіна як перший зразок творчості китайських композиторів в жанрі духового концерту. *Modern Aspects of modernization of Science: Status, Problems, Development Trends* : Materials of the 24th International Scientific and Practical Conference. Aarhus : Publishing Group «Scientific Perspectives», 2022. С. 145–149.
2. Ян Чжеюй. Вплив європейської музичної педагогіки на формування та розвиток школи гри на кларнеті та саксофоні в Китаї. *Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Глухів : Глухівський НПУ ім. О. Довженка, 2022. С. 101–105.

3. Ян Чжеюй. Китайсько-європейські інтеграційні процеси у розвитку професійної музичної культури країни. *Наука в контексті глобальної трансформації суспільства* : матеріали науково-практичної конференції. Одеса : Молодий вчений, 2022. С. 21–23.
4. Ян Чжеюй. Суспільно-політичні умови у розвитку музичного мистецтва та освіти Китаю ХХ століття. *Молода музикологія – 2022: наука і практика* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 269–272.
5. Ян Чжеюй. Китайські національні інструменти у творчості Ціня Венчєня. Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Матеріали VI міжнародної науково-практичної конференції. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2022. С. 347–352.

Інформація про апробацію результатів дослідження

1. Yan Zheyu. Influence of the military-political situation of the mid-twentieth century on the development of musical art in China. *Between bestiality and heroism – human, society, culture and technology in the face of challenges and threats of war*. International Interdisciplinary Scientific Conference programme. Zielona Góra, September, 22–25, 2022.
2. Ян Чжеюй. Формування та розвиток школи гри на кларнеті та саксофоні в Китаї. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*. Програма Восьмої Міжнародної конференції молодих вчених та студентів Одеса, 14–15 жовтня 2022 р.
3. Ян Чжеюй. Композиторсько-виконавські особливості концерту для саксофона альту Чу Ванхуа як першого зразка даного жанру в Китайській музиці. *Музичний твір як мистецько-комунікативний феномен*. Програма XVI міжвузівської студентсько-аспірантської науково-практичної конференції. Дніпро, 17–18 жовтня, 2022 р.
4. Ян Чжеюй. Вплив європейської музичної педагогіки на формування та розвиток школи гри на кларнеті та саксофоні в Китаї. *Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського)*. Програма Всеукраїнської науково-практичної конференції. Глухів, 28 жовтня 2022 р.
5. Ян Чжеюй. Китайські національні інструменти у творчості Ціня Венчєня. Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Програма Шостої Міжнародної науково-практичної конференції. Київ. 3–4 листопада 2022 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	9
РОЗДІЛ 1. ТРАДИЦІЙНІ ТА КЛАСИЧНІ ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ У СТАНОВЛЕННІ КИТАЙСЬКОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИКИ	17
1.1 Історичний огляд розвитку інструментальної музики Китаю.....	17
1.2 Дерев'яні духові інструменти: національна та європейська традиція.....	28
Висновки до розділу 1.....	38
РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК КОНЦЕРТНИХ ЖАНРІВ У МУЗИЦІ ДЛЯ ДУХОВИХ ДЕРЕВ'ЯНИХ ІНСТРУМЕНТІВ	41
2.1 Зародження та формування концертних форм та жанрів у професійній китайській музиці.....	41
2.2 Концертні твори для дерев'яних духових інструментів.....	52
Висновки до розділу 2.....	62
РОЗДІЛ 3. ІНТОНАЦІЙНО-ТЕМАТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ КОНЦЕРТНИХ ТВОРІВ ДЛЯ ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	65
3.1 Ху Біцзін. Концерт для кларнета з оркестром «Звуки Паміру».....	65
3.2 Циган Чень. Концерт для гобою з оркестром «Extase».....	68
3.3 Цінь Венчень. Концерт для сони (або зурни) та оркестру «Поклик Фенікса».....	71
3.4 Мей-Мі Лан. Концерт для кларнета, струнного оркестру, арфи та ударних.....	75
3.5 Чу Ванхуа. Концерт для саксофона альту з оркестром.....	77
3.6 Цінь Венчень. Концерт для шена з оркестром «Хмарна річка».....	80
3.7 Концертні твори для саксофона соло інших жанрів.....	82
3.7.1 Чен Ган, Хе Чжаньхао. Концертна п'єса для саксофона соло «Лян Чжу».....	82
3.7.2 Сюй Лін. «Місячний палац».....	83
3.7.3 Лю Тіешань, Мао Юань. Концертна обробка для саксофона «Яо Зу».....	84
3.7.4 Лу Шухуа. «Ю Чжоу Чан Ван».....	84
3.7.5 Чжао Цзіпін. Концерт (фантазія-сюїта) «Шовковий шлях».....	85
3.7.6 Ван Гуанмін. «Світла блакитна пам'ять».....	86
Висновки до розділу 3.....	86
ВИСНОВКИ	89
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	96
ДОДАТКИ	105

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Розвиток концертних жанрів в китайській музиці мають свою логіку та еволюцію. Розширення сольного інструментарію поступово спостерігається від середини ХХ століття. Першими зразками жанру були скрипкові концерти, в яких композитори намагались підлаштувати звучання класичного інструменту до автентичних. Концерти для дерев'яних духових інструментів також розвивались під впливом цієї тенденції, тому в першому концерті (для кларнету з оркестром «Звуки Паміру») композитор Ху Біцзін винайшов для соліста такі виражальні засоби, які наслідують звучання народних духових за допомогою нетемперованих елементів (мікрохроматики).

Останнім часом спостерігається посилення уваги до концертів для духових інструментів к серед композиторів, так і серед виконавців (не тільки китайських, а і з інших країн), деякі твори були спеціально написані на замовлення (як, наприклад, концерт для шена з оркестром «Хмарна річка» Ціня Венченя для Міжнародного фестивалю «Варшавська осінь» у 2017 році, або спеціально написаний інший інструментальний варіант його же концерту для сони з оркестром «Поклик Фенікса», який звучав на урочистому закритті Китайсько-Азійського музичного фестивалю у 2019 році). про зростання популярності концертів для духових інструментів також свідчать дослідження останніх років щодо їх композиційної та виконавської сторони: у дисертації Чжао-Тінг Фанг приводиться детальний інтонаційний аналіз концертів Ху Біцзіна «Звуки Паміру» та концерту для кларнету, струнного оркестру, арфи та ударних Мей-Мі Лан з позиції взаємодії з фольклорними пісенними та інструментальними джерелами; інтонаційно-виконавський аналіз концерту Мей-Мі Лан наданий в роботі Хуана Хоа-Сюаня; аналіз концерту для саксофона альт з оркестром Чу Ванхуа з погляду розвитку творів для саксофону наданий в дисертаційному дослідженні Хантао Лі; концерт для кларнету з оркестром «Звуки Паміру» Ху Біцзіна розглядається в контексті розвитку оркестрової музики в умовах суспільно-політичного життя в роботі

Шуан Чжу; концерт для гобою з оркестром «Extase» Цигана Ченя розглядається у порівняльному аналізі в роботі І. О. Віра та ін. Ця робота має історико-теоретичне підґрунтя, спирається на аналітичний досвід різних авторів, продовжуючи дослідницьку лінію.

Концерти для духових інструментів в китайській музиці розглядаються як результат тисячолітньої історії розвитку професійної китайської музики, в який концертування мало активний розвиток та вплив на суспільне життя. Так, історичні концертні форми, представлені ансамблевими творами з широким використанням духового інструментарію. вони супроводжували життя з різних сторін та виконували церемоніальні, військові, розважальні, родинно-побутові та інші функції в суспільстві.

Треба зазначити, що духові інструменти мали значне розповсюдження в різних регіонах Китаю, деякі з них (такі як сона – різновид середньо-азійської або персидської зурни) прийшли ззовні в процесі культурного взаємообміну між сусідами, деякі є автентичними китайськими (такі як шен, ю, ді, сяо), переважна більшість китайських інструментів має своїх родичів серед інструментарію інших азійських країн. Язичкові інструменти сона та гуань є належать до групи інструментів гобойного типу і так само мають подвійну тростину, а інструмент шен (губний орган) унікальний тим, що його розповсюдження було задовго до появи європейського гідравлоса. У 1978 році в провінції Хубей археологами було знайдено декілька шенів, яким більше 2 тисяч років. Згодом, потрапивши до Китаю, значної популярності набула також класична європейська флейта.

Концертні форми музикування в професійній музиці Китаю мають свою національну історію, але у ХХ столітті цей жанр розвивався в руслі європейських тенденцій, основними ознаками перших концертів для сольних інструментів та оркестру (симфонічного або народного) були формотворення, яке йшло від класико-романтичної традиції, поєднання національних ладів та класичної тональності та використання народнопісенного матеріалу (як цитат та і окремих інтонаційних елементів). Поштовхом для розвитку

інструментальних жанрів стала нова культурна політика Китаю, яка спрощується з кінця 70-х рр. ХХ ст. У період «Культурної революції» інструментальна музика, яка вже тоді зазнала західних впливів, була майже відсунена, вітались традиційні, пов'язані з фольклором жанри, перевага надавалась народній музиці, закривались музичні заклади, припиняли свою діяльність оркестрові колективи. Тому композитори, пристосовуючись до таких умов, писали обробки народної музики, намагаючись зберегти оригінальність звучання традиційних інструментів, застосовували різноманітні звукообразні прийоми, завдяки яким класичні інструменти імітували національні. Також духові інструменти зазнавали конструктивних змін задля вдосконалення акустичної системи і системи настройки автентичних духових інструментів та переходу з нетемперованого на рівномірно-темперований стрій.

Жанр концерту для духових інструментів у професійній китайській музиці є своєрідним індикатором її розвитку, що, перш за все, пов'язано з інтеграційними та асимілятивними процесами східної (китайської) та західної (європейської та американської) культури та освіти: «Розвиток сучасної китайської інструментальної музики та її виразних можливостей є частиною не тільки культурно-політичного життя країни. Її успіх також значно залежав від вестернізації і глобалізації музичної освіти середини та кінця ХХ століття» [21, с. 46]. Отже, в даному дисертаційному дослідженні концертні форми для духових інструментів розглядаються у кореляції з класичними концертними формами.

Активно розвивається жанр концертних п'єс для сольних духових інструментів, яскравим прикладом цього є твори композиторів різних поколінь: Чен Ган та Хе Чжаньхао «Лян Чжу» (перекладення скрипкового концерту для саксофона соло), Сюй Лін «Місячний палац», Лю Тіешань та Мао Юань «Яо Зу» (танцювальна музика для саксофона соло), Лу Шухуа «Ю Чжоу Чан Ван» (Стародавні китайські пісні для саксофона соло), Чжао Цзіпін фантазія-сюїта «Шовковий шлях», Ван Гуанмін «Світла блакитна пам'ять».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту. Творчий мистецький проєкт та його наукове обґрунтування виконане на кафедрі дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі № 11 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти» (на 2020–2025 рр.). Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського (Наказ 112-А від 31.08.2022, протокол № 1).

Мета дослідження – знайти закономірність розвитку концертних форм для духових інструментів китайських композиторів ХХ–ХХІ ст., спираючись та історико-культурні умови та тенденції сьогодення.

Досягнення поставленої мети потребує вирішення наступних **завдань дослідження:**

- надати історичний зріз розвитку професійної музики Китаю та окреслити роль і функції духових інструментів;
- охарактеризувати національні духові інструменти: їхнє походження, генетико-типологічні зв'язки з інструментами сусідніх та європейських країн;
- розглянути умови розвитку духових інструментів в освітньому процесі та концертній практиці на різних історичних етапах;
- проаналізувати еволюцію оркестрової музики Китаю з погляду складу оркестрів, їх функції, розповсюдження в різних регіонах країни, особливу роль духових інструментів;
- надати характеристику творчості визначних композиторів та виконавців в галузі інструментальної духової музики;
- простежити еволюцію концертних форм в професійній китайській музиці в цілому;
- охарактеризувати творчість композиторів – авторів етапних творів в жанрі концерту для дерев'яних духових інструментів, які вплинули на його розвиток (Ху Біцзіна, Цигана Ченя, Ціня Венчєня, Мей-Мі Лан, Чу Ванхуа);

– окреслити основні інтонаційно-тематичні особливості обраних концертів для дерев'яних духових інструментів;

– визначити основні риси творчих портретів виконавців обраних творів (Чже Чена, Жана-Луї Капезалі, Чжан Цяньюань, Мей-Мі Лан, Джозефа Лалло, Чжен Ян);

– охарактеризувати твори сольного мистецького проєкту: Чен Ган та Хе Чжаньхао «Лян Чжу», Сюй Лін «Місячний палац», Лю Тіешань та Мао Юань «Яо Зу», Лу Шухуа «Ю Чжоу Чан Ван», Чжао Цзіпін фантазія-сюїта «Шовковий шлях», Ван Гуанмін «Світла блакитна пам'ять».

Об'єкт дослідження – жанр концерту для дерев'яних духових інструментів у творчості китайських композиторів.

Предмет дослідження – особливості втілення концертної форми в музиці для духових інструментів китайськими композиторами XX–XXI століть.

Методи дослідження. В дисертаційному дослідженні використовувались загальнонаукові методи: аналіз, синтез, пояснення, узагальнення, тлумачення, які є необхідними для розгляду потрібних мистецьких явищ за окремими параметрами, з'ясування причинно-наслідкових зв'язків, підведення підсумків здійсненого аналізу. В аналізі композиторської та виконавської творчості китайських музикантів застосовано методи теоретичного та історичного музикознавства, які дали змогу виявити стилістичні особливості обраних концертів, а також індивідуально-стильові риси творчості композиторів та виконавців. Основним методом дослідження є системний, за допомогою якого зібрано відомості про розвиток професійного ансамблевого/оркестрового концертного музикування, вибудована жанрова система концертних творів, знайдено спільні композиційні та тематично-інтонаційні закономірності в аналізованих творах.

Теоретична база дослідження. Наукова робота в галузі інструментальної музики для духових інструментів в китайській культурі ведеться в різних напрямках:

– соціокультурний зріз розвитку професійної музики Китаю – в працях Ф. Броделя, С. Ухаллі та У. Сяосіня, Д. Твітчетта та Дж. Фербенка, Х. Лі, Д. Креча та Р. Кратчфілда, І Чжен, Чжао Инь та Цаї Ксінши, Ван Дон Мея, Лю Венфен, Чень Ін;

– історії китайської професійної музики та фольклору – в дослідженнях Цзян Цзін, Дж. Джонса, Дж. Лама, В. Малма, Дж. Мура, С. Плескуна, Н. Рао, Дж. Роквела, С. Шеня, Р. Тана, Т. Моргана-Тейлора, А. Р. Трешера, Ж. А. ван Алста, Вана Юйхе, Лю Сіньсіня та Лю Сюеціна, Чжоу Сяомань, Яна Ханхуна, Цяя Ляньюя та Ляна Маочуня, Гао Цинпіна;

– історії та теорії китайських інструментів – в роботах та статтях Чжао-Тінг Фанг, Х. Докторського, Х. Ферналд, Ш. Шу, А. Р. Трешера, Я.-Ю. Лі, Г. Мена, Л. Куня, Л. Цюя, С. Бо, Ч. Цзусіня;

– аналіз концертних творів для духових інструментів – в дослідженнях Х. Лі, І. Вера, Я.-Ю. Лі, Х. Хао-Сюань;

– статті в мистецькій періодиці, інтерв'ю, рецензії, персональні сторінки композиторів та виконавців.

Наукова новизна дослідження. Вперше систематизовано концертні твори для дерев'яних духових інструментів у творчості китайських композиторів; комплексно проаналізовано їх композиторсько-виконавські аспекти; простежено еволюцію концертних форм в професійній музиці Китаю, починаючи з періоду правління імператорської династії Ся (III тис. до н. е.) до сьогодення; окремо проаналізовані культурно-політичні умови XX–XXI, в яких зароджувався та розвивався новий період професійної музики (у творчому, концертно-виконавському, освітньому контексті); виявлено особливості взаємодії західної та національної традиції.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії зарубіжної музики, історії мистецтва, історії виконавського мистецтва, культурології, аналізу музичних творів, музичної інтерпретації. Застосовані у творчому проєкті підходи до презентації у концертних програмах творів китайських

композиторів можуть бути використані як у концертній практиці, так і в навчальному процесі.

Апробація матеріалів дослідження відбувалась на засіданнях кафедри дерев'яних духових інструментів, окремі положення та ідеї дослідження були представлені на Всеукраїнських та Міжнародних конференціях:

– Yan Zheyu. Influence of the military-political situation of the mid-twentieth century on the development of musical art in China. *Between bestiality and heroism – human, society, culture and technology in the face of challenges and threats of war*. International Interdisciplinary Scientific Conference programme. Zielona Góra, September, 22–25, 2022.

– Ян Чжеюй. Формування та розвиток школи гри на кларнеті та саксофоні в Китаї *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*. Програма Восьмої Міжнародної конференції молодих вчених та студентів Одеса, 14–15 жовтня 2022 р.

– Ян Чжеюй. Композиторсько-виконавські особливості концерту для саксофона альта Чу Ванхуа як першого зразка даного жанру в Китайській музиці. *Музичний твір як мистецько-комунікативний феномен*. Програма XVI міжвузівської студентсько-аспірантської науково-практичної конференції. Дніпро, 17–18 жовтня, 2022 р.

– Ян Чжеюй. Вплив європейської музичної педагогіки на формування та розвиток школи гри на кларнеті та саксофоні в Китаї. *Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського)*. Програма Всеукраїнської науково-практичної конференції. Глухів, 28 жовтня 2022 р.

– Ян Чжеюй. Китайські національні інструменти у творчості Ціня Венченя. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. Програма Шостої Міжнародної науково-практичної конференції. Київ. 3–4 листопада 2022 р.

Публікації здобувача. За темою дисертації здійснено сім публікацій (статті та апробаційні публікації) у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові та міжнародних виданнях:

– Ян Чжеюй. Формування та розвиток жанру інструментального концерту для дерев'яних духових інструментів в китайській музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 53. Т. 2. С. 132–137.

– Ян Чжеюй. Роль «іноземного» кларнета в становленні професійної духової музики Китаю. *Fine Art and Culture Studies* : науковий журнал Волинського Національного університету імені Лесі Українки. Рівне : Гельветика, 2022. Вип. 4. С. 101–106.

– Ян Чжеюй. Концерт для кларнету з оркестром «Звуки Паміру» Ху Біцзіна як перший зразок творчості китайських композиторів в жанрі духового концерту. *Modern Aspects of modernization of Science: Status, Problems, Development Trends* : Materials of the 24th International Scientific and Practical Conference. Aarhus : Scientific Perspectives, 2022. С. 145–149.

– Ян Чжеюй. Вплив європейської музичної педагогіки на формування та розвиток школи гри на кларнеті та саксофоні в Китаї. *Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Глухів : Глухівський НПУ ім. О. Довженка, 2022. С. 101–105.

– Ян Чжеюй Китайсько-європейські інтеграційні процеси у розвитку професійної музичної культури країни. *Наука в контексті глобальної трансформації суспільства* : матеріали науково-практичної конференції. Одеса : Молодий вчений, 2022. С. 21–23.

– Ян Чжеюй Суспільно-політичні умови у розвитку музичного мистецтва та освіти Китаю ХХ століття. *Молода музикологія – 2022: наука і практика* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 269–272.

– Ян Чжеюй. Китайські національні інструменти у творчості Ціня Венченя. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : матеріали VI міжнародної науково-практичної конференції. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2022. С. 347–352.

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи складає 115 сторінок, з них основного тексту – 93 сторінки. Список використаних джерел містить 94 позиції.

РОЗДІЛ 1

ТРАДИЦІЙНІ ТА КЛАСИЧНІ ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ У СТАНОВЛЕННІ КИТАЙСЬКОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИКИ

1.1 Історичний огляд розвитку інструментальної музики Китаю

Музична культура Китаю сягає декількох тисячоліть. Певний період вона розвивалась в умовах закритої культури, але швидко зазнала зовнішніх впливів, також відіграла значну роль у розвитку сусідніх культур. Велику роль в культурному обміні зіграв Великий Шовковий шлях, який був (і є зараз) тією магістраллю, яка з'єднує Європу та Азію. Це розгалужена мережа доріг, які просувались в різних напрямках, основними були Північний та Південний шляхи, які, в свою чергу, також мали свою мережу. Провінція Гансю була воротами Північної мережі, через неї проходили вся номенклатура товарів, технологій (в тому числі інструментів): «Ганьсу, що знаходиться на заході Китаю, є одним з основних центрів на Великому Шовковому шляху; через цю провінцію проходили не тільки торгові каравани, через неї проходили віруючі до своїх святинь: буддисти, мусульмани, також переселенці з різних регіонів (в основному Середньої Азії), які торгували предметами побуту та виробами мистецтва. Так, через постійні міжконфесійні та культурні контакти, в Китаї в певний час стали популярними саме центрально-азійська культурна складова» [60, с. 24]» – звідси бачимо, що саме середньо-азійська культура мала величезний вплив на розвиток інструментарію Китаю (до речі, розповсюджений в країні інструмент зурна має саме середньо-азійське походження, за іншою версією – персидське). Проте розквіт культурного обміну спостерігався в різні періоди, найбільш активними з них були IV–IX та XIII–XIV ст. «У періоди жвавих торгових відносин на Шовковому шляху піднімався інтерес до різних культур, які асимілювались з місцевою. Цей різномовний регіон потребував вирішення питання розуміння серед людей різних національностей, саме тоді з'явився

словник. Музика тюркського походження була популярніша за іншу, її виконували при імператорському дворі. За часи правління династії Тан цей процес набув кульмінації, результатом якого стало створення дев'яти інструментальних ансамблів, у п'яти грали вихідці з Турфану, Кучи, Кашгару, Самарканду, Бухари» [60, с. 19]. Саме тоді створювались мішані інструментальні склади з національних та іноземних інструментів, які активно піддавались конструктивним змінам.

Але тільки в кінці XIX ст., коли розвинувся швидкий транспорт, а також друковані засоби масової комунікації, які завозились (а згодом і друкувались) у Китай, національна культура почала відкриватись всьому світові, проте китайські музиканти не поспішали виїжджати в європейські країни, оскільки це було пов'язано з довгою дорогою, непередбаченими ризиками, навіть простим небажанням. Вони більш охоче опановували європейські інструменти (зокрема дерев'яні духові) в себе вдома, співпрацюючи з тими ж місіонерами та іншими європейськими діячами.

Зміна суспільної парадигми була пов'язана з початком тісного взаємозв'язку з європейською культурою, яку на китайські землі приносили місіонери різних конфесій. Вони впроваджували освітню систему (в т.ч. музичну), і взагалі впливали на соціокультурну картину в цілому: «Поява християнських місіонерів в Китаї, які привозили європейські інструменти та познайомили місцевих жителів з основами європейської теорії музики; заснування церковних шкіл – перших навчальних закладів європейського зразку; зародження світської музичної освіти. Саме релігійні контакти залишались основним способом проникнення європейської традиції в музичний побут Китаю до середини XIX століття» [72, с. 9].

З іншого боку східні культури, зокрема китайська протягом довгого часу не була налаштована на інтеграцію з далекими (західними) культурами, а асимілювалась лише з сусідніми, про що пише Ф. Бродель: «Їх [причини, через які китайці не бажали приймати західну традицію – Я.Ч.] треба шукати в доісторичному періоді, у витоків перших цивілізацій. Далекосхідні цивілізації

дуже рано досягли зрілості, але це відбулось у середовищі, котре зробило майже нерухливими їхні основні структури. З цієї причини вони виявились дивовижно згуртованими та однорідними. Але в той же час вони надзвичайно важко змінювались, уникали змін, це створювало враження, що вони систематично самі собі відмовляють у прогресі» [1].

В одній з перших відомих шкіл європейського зразку Сюй Хуе, заснованій французьким священиком Клодом Готтеланом, вивчали різні мови (французьку, італійську, англійську, латину), європейську літературу, різні мистецтва (в т.ч. музику і живопис), точні науки (фізику, алгебру). Також в школі був створений оркестр, який грав на релігійних святах, таким чином місцеве населення заохочували до християнського віросповідання, оскільки саме оркестр мав величезну популярність, це був дієвий метод щодо привертання уваги китайців. Перші китайські народні оркестри (у склад яких входили автентичні та класичні інструменти). Які були створені на зразок європейських симфонічних оркестрів, виконували обробки народної музики та твори китайських композиторів. Досить розширений склад має такі основні групи: духові, ударні, струнно-смичкові, щипкові. В групу духових інструментів входили бамбукова флейта ді (ді-цзі, чжу-ді), гобої гуань та сона, губний орган шен. Якщо основною групою класичного оркестру є струнні, то в китайських оркестрах нею може бути й духовна група.

Щодо відділення китайсько-європейської співпраці від місіонерської основи, то було досить багато об'єктивних та суб'єктивних перепон: «Значна географічна відстань Китаю від країн Заходу ще довго сприяла збереженню місіонерської константи у взаємозв'язку між цими цивілізаціями, тому концертно-гастрольна діяльність європейських музикантів обмежувалась тими, хто був пов'язаний з місіями, проте, відомо, що їх приїзд до Піднебесної активізувався ще у XVIII ст. місії європейських та американських церков теж мали різний характер, направлення та мету» [73, С. 375].

Незважаючи на те, що багато духових інструментів були завезені в Європу з Китаю, де вони еволюціонували та поступово перетворились на

класичні, музикування на деяких інструментах (наприклад, на флейті) пов'язано з місіонерським культурним впливом. Саме європейську традицію ансамблевого та оркестрового музикування (з відповідним розподілом виконавців щодо функцій в колективі) було впроваджено в період XVI–XVII ст., який є початком китайко-європейської культурної асиміляції: «В цей період китайський імператор Цяньлун проявляв неабиякий інтерес до західної музики. За його розпорядженням до імператорського двору були запрошені європейські музиканти-любители, які були місіонерами, Томас Перейра (1645–1708) з Португалії, пізніше француз Йохим Буве (1656–1730), який на прохання імператора запросив ще дев'ять місіонерів-співвітчизників, включаючи Домініка Парренена, який грав на флейті та кларнеті. У 1750 році на запрошення імператора в Китай прибув французький місіонер-єзуїт Жан Жозеф Марі Амю (1718–1793). Він прославився як вельми багатогранно обдарований гуманітарій та людина мистецтва: лінгвіст, історик, астроном, картограф, виконавець на флейті на клавирі, який із задоволенням виконував для китайців їх традиційні наспіви на цих інструментах. Крім того, Амю був автором першої книги “Історія давньої та сучасної китайської музики” (“*Mémoire sur la musique des chinois, tant anciens que modernes*”), та в цілому зробив внесок в розвиток культурних комунікацій між Китаєм та Заходом» [4].

Поруч з традиційними флейтами значне місце зайняли продольні та поперечні європейські дерев'яні флейти, а згодом з'явилась металева флейта (XIX ст.). Вважається, що традиція виконавства на національних флейтах була перервана в XIX ст. у зв'язку з розповсюдженням європейської. І тільки в середині XX спостерігається відродження автентичного виконавства, зокрема на «Першому китайському фестивалю музики танців» репрезентували сольні твори на ді, зурні та шені. Прихильниками відродження національних флейт були Фен Цзицун, Лу Чуньлін, Ху Тяньцюань, Ян Хайден, Лю Куаньжен, Жень Тунсян, Ху Цзіньцюань.

Середньовічна китайська музика для духових інструментів здебільшого була спрямована у мілітарний бік, розвивались військові оркестри

в столиці та великих містах різних провінцій. Чжу Шуан доводить, що військове музикування в Китаї є найстаршим: «Де виникла військова музика? Багато людей вважають, що це розвинулося в Західному світі, мабуть, тому, що вони не знають історії китайської музики. Насправді, починаючи з династії Ся (бл. 2100–1600 рр. до н. е.), військова музика виникла саме в Китаї. Ця музика була старшою за західну військову музику. Імператор Сюань Юань, перший імператор Китаю, своїм командуванням сприяв започаткуванню китайської військової музики, видавав укази, щоб музиканти створювали музику для своїх спеціально для військових дій... далі військова музика звучала більше на королівських чи дипломатичних заходах. Протягом правління усіх династій Суй, Тан і П'яти династій військові оркестри були розширені, у військову китайську музику увійшли іноземні (європейські) музичні елементи» [39, с. 13–14]. У розвитку оркестрової музики існує періодизація, яка напряду залежить від правління тієї чи іншої династії: «Різні історичні епохи характеризуються наявністю власних типів оркестрів за складом інструментів. В ранній період династії Цін (221–207 рр. до н. е.) існував оркестр “дзвонів та барабанів”, в період династій Цін, Хань (206 р. до н. е – 220 р. н. е) та Вей-Цзін (220–420 рр.) – оркестри духових та ударних інструментів. В часи династії Суй (581–618 рр.) і Тан (618–907 рр.) сформувались свої традиційні оркестри. Також в епоху династій Мін (1368–1644 рр.) та Цін (1616–1911) розвивалась та формувалась практика використання оркестрових духових та ударних інструментів поруч з оркестром струнних та ударних інструментів [84, с. 2–6].

У 1842 році за участю Т. Перейри був організований перший оркестр європейського типу з 15 виконавців, в який входили скрипки, віолончелі, флейта, гобой, гітара, мандоліна, клавір, оркестр існував 10 років. У 1879 році з'явився Шанхайський військовий духовий оркестр, в складі якого була класична металева флейта. На початку ХХ ст. флейта завоювала неабияку популярність серед музикантів, стали відкриватися школи при різних навчальних закладах: «Після створення духового оркестру в таможні

Тяньцзінь (1885) ірландський дипломат Роберт Харт виступив з ініціативою організації навчальних курсів з військової музики, які керувались європейцями. Надалі ця ініціатива була підтримана Юань Шикаєм, який дислокувався в Тяньцзіні з 1903 року» [93]. Також початок ХХ століття відмітився активним розвитком саме класичних інструментів, прототипи яких вже існували в традиційній китайській музиці: «Перша половина 20 століття в Китаї можна умовно назвати періодом накопичення, під час якого інтенсивно розвивались інструменти західноєвропейського симфонічного оркестру. Основні проблеми були пов'язані з будовою та виражальними можливостями західноєвропейських дерев'яних духових інструментів у порівнянні з традиційними китайськими духовими інструментами: наприклад дізі (поперечна флейта), шен (губний орган), пайсяо (китайський аналог флейти Пана), гуань (китайський аналог гобоя). Для перебудови свідомості та виховання відповідного музичного слуху за технічними та тембральними ознаками щодо західноєвропейських інструментів потрібен був час і серйозні зусилля китайських музикантів» [26, с. 304].

Незважаючи на досить консервативну (крім співпраці з місіонерськими спільнотами) політику Китаю, все більше назривала потреба у змінах. До радикальних поглядів належала більшість китайських інтелектуалів початку ХХ ст., які створили т.зв. «Рух нової культури». Це були засновники журналу «Нова молодіж». Тоді прогресивні вчені, які публікувались в цьому журналі (Чень Дусю, Чень Хенгс, Лі Дачжао, Су Синь та ін.), критикували традиційні цінності, нападали на конфуціанство, вважали, що Китай застряг у минулому, в той час як західна цивілізація випередила його на довгі роки. Тому вбачалось, що вихід з замкнутого кола знаходиться у співпраці із західними технічними та культурними досягненнями. Перший радикальний рух спричинив т.зв. «Рух 4 травня», коли студенти вийшли на демонстрацію в Пекіні 4 травня 1919 року. Можна сказати, що це було другим кроком з демократизації культурного та суспільного життя Китаю, яке стало доволі масовим та об'єднало різні верстви (не тільки інтелігенцію) населення.

Можна сказати, інструментальні жанри китайської музики, як традиційні, так і класичні (які вже встигли проникнути в професійне музичне мистецтво) стали рушійною силою європеїзації китайської музичної культури загалом. Водночас спостерігається тенденція збереження взаємодії інструментальних та вокальних жанрів на синкретичному рівні. Слово трактувалось як символічне, воно знаходило відображення в інструментальних творах, тобто програмність є основою перших зразків нової професійної китайської музичної традиції (що ще й пов'язано з впливом європейського романтизму), проте поступово міняється погляд на інструментальну композицію, автори все більше занурюються в новітні тенденції та композиторські техніки: імпресіоністична та експресіоністична гармонії, різноманітні конструктивні знахідки музичного авангарду (серійна, стохастична, алгоритмічна, сонористична, спектральна композиції тощо). Інструментарій, особливо автентичний, дає змогу китайським композиторам писати оригінальні, самобутні, національно спрямовані твори, які є маркерами саме китайської музики. Тому використання традиційних духових інструментів в класичних музичних формах є ознакою національного стилю.

Розвиток виконавського мистецтва на духових (зокрема дерев'яних) інструментах умовно можна поділити на три періоди:

- перший – з моменту зародження інструментальної оркестрової музики західного зразку другої половини XIX ст. – перша третина XX ст.;
- другий – середина XX ст., до т.зв. періоду «залізної завіси»;
- третій – з кінця 70-х рр. XX ст. дотепер.

З середини XIX ст. почалась нова епоха в становленні професійної китайської інструментальної музики, цей період є переламним в осмисленні культурної ідентифікації. Накопичення досвіду взаємодії з різними культурами (зокрема європейськими) дало вражаючий результат, особливо це стосується інструментарію: поруч звучали європейські класичні та китайські автентичні (які на той момент пройшли еволюцію) інструменти, гуртувались в ансамблі та оркестри. Звукообразальність, яка часто виходила на перший

план, підпитувалась майже необмеженими можливостями різних інструментальних поєднань: «Особливе місце в сюжетах китайських пісень посіли картини природи, а самі пісні традиційно виконуються в супроводі музичних інструментів: “Свічі під вітерцем” (для хуциня), “Коли розтане на полях останній сніг” (для ансамблю пипаїстів), “Куріпки, що злітають” (соло для флейти ді), “Весна на озері”, “Коли золотими іскорками виграють гілки верби” (соло для флейти сяо) та багато інших. Інструментальний супровід створює образний фон для розгортання вокальної мелодії і порівнюється з її “тінню”. Своєрідності й поетичності китайським мелодіям надає сувора стриманість виконання у поєднанні з візерунчатими зворотами й варіативними повторами мелодії, несподіваними змінами регістрів (з високого у низький і навпаки), неповторним вільним ритмом» [62, с. 35–36]. Духові інструменти (особливо дерев’яні) в цьому контексті мали визначальну роль, тим більше, що військова оркестрова музика (переважно для духових інструментів) мала величезний вплив на розвиток професійного музичного мистецтва в ХІХ ст.

Осмислення творчого досвіду вилилось в його теоретичне обґрунтування в роботах Цзен Чжеміня, який назвав його «новою китайською музикою». Саме з другої половини ХІХ ст. розвивається професійне самобутнє музичне мистецтво Китаю, яке відрізнялося від традиційного саме завдяки європейському впливу. Проте це нове мистецтво не наслідувало європейський досвід, а прилаштовувало його до національної ідентичності. Європейський досвід став інструментом збагачення національної традиції, хоча стильові напрямки (в той період романтизму, в наступних – постромантизму, імпресіонізму, експресіонізму, різноманітних модернових напрямках, авангарду, конструктивізму тощо) потужно відбилися на професійній композиції. На початку ХХ ст. намітилась тенденція у професійній музиці з національними рисами, не обмежуючись простим наслідуванням, включаючи риси народної музики у поєднанні з досягненнями світового музичного мистецтва.

Проникнення нових тенденцій в освіту (загальну та музичну) стало поштовхом для активного розвитку інструментального виконання, що давало композиторам змогу писати концертні твори для конкретних колективів та сольних виконавців. Шанхай став центром музичної освіти в 20-ті роки ХХ ст. У школах впроваджували уроки музики, спочатку хорового співу, згодом – інструментального ансамблевого виконавства. Шкільні самодіяльні колективи виконували досить складні твори, що свідчить про рівень підготовки юних музикантів. Всі бажаючі мали змогу записатись в музичні гуртки та вчитись грати на обраному інструменті. Хлопчиків здебільшого приваблювали духові, багато з них стали відомими музикантами. Більше частину шкільних ансамблів складали духові бенди, грали популярні твори, значну частину яких складала джазова музика, що розповсюдилась світом завдяки першим грамофонним платівкам.

У відкритій в 1927 році Шанхайській консерваторії вивчали оркестровку та композицію. В 30-ті роки було відкрито класи духових інструментів. Симфонічний оркестр в місті існував ще в ХІХ ст. – у 1879 році в орендованому іноземцями з різних країн кварталі був організований Шанхайський суспільний оркестр (прототип сучасного духового оркестру) з 30 музикантів, яким керував французький флейтист та диригент Жан Ремюза. Колектив виконував як національну, так і західноєвропейську музику, його виступи спочатку були адресовані іноземцям, але згодом музиканти стали давати концерти для китайського слухача. Це спричинило потужну хвилю інтересу до західної музики. В 20-ті роки колективом керував італійській піаніст та диригент Маріо Пачі, оркестр доповнився ще 20 інструментами та став повноцінним симфонічним оркестром. М. Пачі організував постійні літні та зимові сезони репертуар оркестру поступово розширювався – від європейської класики та сучасної музики до творів китайських композиторів та відомої естрадної та кіномузики. Оркестр довгі роки був кращім колективом на Дальньому Сході, його порівнювали з перлиною та іншими коштовностями. З розширенням колективу залучались автентичні інструменти, які піддавались

певній реконструкції, так к середині 30-х рр. в оркестрі з'явилися бамбукові флейти ді, які відрізняли точністю настройки та тональною стійкістю. Також більше 40 інструментів, які були виготовлені майстрами спеціально для музикантів оркестру, постійно застосовувались в репертуарі.

На початку ХХ ст. китайські композитори шукали стильові орієнтири, спираючись на романтичну традицію європейської музики, вони багато приділяли уваги програмним творам, вдаючись до звукозображальності за допомогою різних інструментів. Звучання класичного європейського оркестру викликало різні звукові асоціації, так, звучання традиційного гобою сони композитори намагались відтворити за допомогою мідних духових інструментів, оскільки його яскравому тембру не відповідав жодний класичний дерев'яний духовий інструмент. Такі експерименти призводили до того, що композитори просто включали народні інструменти до оркестрового складу. Народні китайські духові інструменти стали першими, для яких композитори писали сольні концертні твори (в тому числі з оркестровим супроводом). Вони відрізнялись своєрідною поетикою, яка відбивалась в назвах творів. «Після жовтневої революції 1917 року в Китаї з'явилось велика кількість біженців з Білорусі та України, серед яких було багато професійних музикантів. Частина з них залишилась на північному сході Китаю, частина – в Шанхаї. З 1916 по 1922 кількість емігрантів зросло з 34 до 155 тисяч. Приїжджі музиканти. Прагнучи заробити собі на життя, розпочали педагогічну діяльність та створювали свої оркестри» [61, с. 319].

Розвиток виконавського мистецтва на дерев'яних духових інструментах в Китаї у першому періоді залежав від діяльності європейських (зокрема українських) музикантів, які емігрували в Китай за різних причин, та роботи іноземних оркестрів. Центрами розвитку нового музичного мистецтва були Харбін та Шанхай, де було закладено підвалини для поширення європейських традицій та загалом духової музики Заходу.

Другий період, який характеризується політикою «залізної завіси» та тоталітарного підходу у всіх галузях з боку нової китайської влади має

регресивне значення у розвитку інструментальної (сольної, ансамблевої та оркестрової) музики. Суспільно-політичні та культурно-економічні наслідки японсько-китайської (1937–1946) та громадянської (1946–1949) війн, які зв'язані одна з одною були майже катастрофічними. В останні роки цього періоду (десятиліття Культурної революції, 1966–1976) посилювався ідеологічний тиск, незважаючи на системні кризові явища, що безпосередньо негативно відбилась на економічній ситуації в країні та зубожіння народу. Країну покидали іноземці, багато проєктів закривались, припиняли діяльність оркестрові колективи. Культурна політика викорінювала західний вплив, забороняючи мистецькі заходи, навіть інструменти (здебільшого це торкнулось саксофона, який можна було побачити лише в складі не чисельних військових духових оркестрів або напівлегальних розважальних закладах, а згодом інструмент взагалі був заборонений як такий, що поширює буржуазний західний вплив).

Декларації культурної революції для розвитку китайського інструментального мистецтва виявились досить суперечливими. Тридцятилітня культурна «реформа» (з 1949 року) всіляко гальмувала творчий прогрес в світлі зв'язків китайської та європейської традиції. Пріоритет віддавався народним інструментам і, відповідно, народній музиці. В цих умовах формувалась професійна традиція, яка мала поступатись жанрово-стильовими пошуками задля просування народної (іноді самодіяльної та сумнівної якості) творчості. За допомогою засобів масової інформації (з яких найвпливовішим в ті роки було телебачення) китайське суспільство привчали до того, що національна музика є виключно народною без жодних впливів сучасних мистецьких тенденцій. Композитори, підлаштовуючись під ці умови, писали оригінальні твори для автентичних інструментів сольного, ансамблевого та оркестрового виконання. Багато з них мали професійну практику (композиторську, виконавську, диригентську) в європейських країнах, вивчали світовий мистецький досвід та намагались привнести його у свою творчість. Але витримати масовий ідеологічний тиск було складно,

виходом було прилаштування власних творчих ідей в тих рамках, які задавали ідеологи від мистецтва – це культивування національних основ, а використання іноземних (класичних) інструментів мало відбивати національну ідею, їх активно використовували для стилізацій та імітацій народного інструментарію. Розвивати сучасні напрями в цих умовах було вкрай важко, в цілому цей період характеризується кризовими явищами, хоча і має свої цікаві результати.

Третій період характеризується т.зв. «відкритою» політикою, яку впроваджував Хуа Гофен. Повернення західних стандартів в різні сфери життя сприяли початку економічного, культурного, соціального та політичного прогресу. Було визнано помилковість попереднього курсу та повернено ті засади, що передували йому. Це сприяло розвитку оркестрової музики, самобутньої китайської творчості, яка презентувала багато цікавих особистостей в галузі композиторського та виконавського мистецтва.

1.2 Дерев'яні духові інструменти: національна та європейська традиція

Духовий інструментарій Китаю у композиторському та виконавському мистецтві ХХ – початку ХХІ століття представляє розгалужену систему та використовуються в різних комбінаціях класичних та автентичних музичних інструментів, які представлені лінійкою дерев'яних духових (як і переважна більшість народних інструментів інших національних культур). Головною особливістю китайської академічної музики є те, що народні духові інструменти посідають рівноправного місця разом з класичними (європейськими, які пройшли свій еволюційний шлях до свого сучасного стану) та використовуються в більшості інструментальних жанрів. Треба зауважити, що сама жанрова система професійної китайської музики має «гібридні» ознаки, оскільки традиції музикування в Китаї сягають таких історичних глибин та формують свою жанрову систему (яка також еволюціонувала протягом століть), що можна говорити про взаємообмін

творчого досвіду між Сходом та Заходом впродовж їх історії та взаємодії (в будь-яких проявах та галузях) як про паритет, навіть про вплив музичної культури Сходу (не тільки китайської, але й арабської, тюркської та ін.) на західну музику з погляду «імпортованого» та «засвоєного» інструментарію, зокрема духових.

Наприклад, гобой типологічно поріднений із зурною, яку багато східних народів (Середнього Сходу, Індії, Китаю, Кавказу та ін.) вважають своїм національним інструментом, але в китайських історичних документах він згадується раніше на століття раніше, ніж у істориків Індії та Японії – у III ст. до н. е. Зурна, у свою чергу, достатньо розповсюджена в композиторській та виконавській практиці сучасної китайської музики як сольний та ансамблевий інструмент. Подібним до гобою є язичковий інструмент *гуань* (*гуанчжоу*), який згадується в першоджерелах теж у III ст. до н. е. та розповсюджений на північному заході країни, в південних провінціях інструмент відомий як *хоугуань*. Інструмент *сона* є гілкою розвитку китайського варіанту середньо-азійської зурни, типологічно спорідненою з гобоем. Вперше згадується за часи правління династії Мін.

Сімейство флейтовий інструментів в Китаї має свою систему та цікаву історію. Найбільш давнім інструментом та прообразом китайських флейт є інструмент *сюнь*, який налічує більше 7 тис. років від свого походження, виготовлявся з опаленої глини та мав овалоподібну форму. В певні історичні періоди (за часи правління династій Мін і Цин) інструмент зникав з обігу, але був відроджений та удосконалений. Поперечна флейта *ді* була розповсюджена за півтора ст. до н. е. Незважаючи на те, що вона була запозичена з країн Середньої Азії, флейта отримала найширше розповсюдження в Китаї та завоювала провідне місце в інструментальному пантеоні. «Вісім тисяч років тому люди в центральному Китаї захоплювалися ніжним тембром тонально точних флейт. Виготовлені з кісток крил японських журавлів, ці дивовижні флейти неоліту, найдавніші у світі інструменти, на яких можна грати, є

свідками динамічної музичної традиції, яка була витонченою як в акустичному, так і в музичному відношенні» [30].

З поздовжніх флейт, походження яких також сягає III ст. до н. е. (династія Хань), найбільше розповсюдження отримала одноствольна флейта *сяо*, хоча деякі джерела свідчать про подібний інструмент, зроблений з кістки, якому більше 7 тисяч років. Популярність інструмента при багатьох імператорських династіях спричинила широке використання різних матеріалів – бамбук, жадеїт та інші види нефриту, фарфор. Найближчий родич – багатоцівкова поздовжня флейта *пансяо* відома за часів династії Шан (більше тис. р. до н. е.), тому аргументи щодо дискусії про походження одноствольної *сяо* схилиються до більш давніх часів. Функційне призначення її як інструменту для полювання змінилось на церемоніальне – флейту часто використовували у військовій музиці династії Шан. Флейта *бау* походить з провінції Юньнань а має язичок з металу. Флейта *сякухаті* прийшла в Китай з Єгипту через Індію.

Найбільш складною конструкцією характеризується інструмент *шен* (губний орган), який був розповсюджений за часи династії Чжоу (наступники династії Шан) та використовувався в імператорських розвагах, супроводжуючи спів або танці. Х. Докторські порівнює його з язичковим інструментом *ю*, який схожий з ним за будовою [9]. Має дерев'яний або мідний корпус та оздоблений звуковидобуваючими та декоративними бамбуковими або тростинними трубками (до 17 шт.). Різновид, розповсюджений на півдні Китаю, має назву *хулуси* та відрізняється від шена меншими розмірами та кількістю трубок (3–4).

Як правило, китайські музичні інструменти, зокрема духові, були подвійного призначення. Наприклад, шен (за однією з версій) спочатку використовувався виключно для полювання на птахів, ймовірно, імітуючи їх переспів та заманюючи їх у пастки. Хулуси використовувався як сигнальний інструмент під час сповіщення про кінець робочого дня для робітників, які працюють у полі. Деякі духові інструменти використовувались закоханими

задля вираження своїх почуттів (у т.ч. хулуси), беручі участь в любовних ритуальних діях. Матеріал для виготовлення духових (і не тільки) інструментів був різноманітним – кістка, каміння (у тому числі напівдорогоцінне), глина (в т.ч. фарфор), сировина рослинного походження (бамбук, тростина, деревини тощо).

Деякі духові інструменти були запозичені з інших (сусідніх) культур, особливо за часи правління династії Хан, проте стали невід'ємною частиною китайської національної музичної культури, наприклад, деякі види флейт, за часи правління династії Мін – сона. Інструменти поступово набували більш досконалих характеристик завдяки китайським майстрам та використовувались в ансамблевому (в т.ч. оркестровому – разом зі струнними та ударними інструментами) музикуванні. Задовго до нашої ери китайські духові інструменти вже мали розгалужену класифікацію за різними параметрами – матеріал виготовлення, конструкція, спосіб звуковидобування, наявність однієї або декілька трубок.

Різновиди флейт сяо і ді мають спосіб звуковидобування завдяки вдуванню повітря через мундштук, в інструментах соні та гуані повітря проходить через подвійну тростину, інструменти шен і бау мають відповідний язичок, через який потрапляє повітря. Нещодавно було знайдено музичний скарб періоду правління династії Хань, в якому збереглися багато музичних інструментів, а також знаменитий пісенний збірник «Ши цзин» («Книга пісень», XI–VI ст. до н. е.), яка містить більше 300 народних пісень та віршів, які є джерелом вичерпної інформації про соціальне, духовне життя народу, в тому числі про інструменти, які мають супроводжувати той чи інший твір. В книзі твори класифікуються за жанрами, також є опис більш ніж 25 інструментів, серед яких велику частку представляють духові, зокрема флейта ді та гобой гуань. Системне вивчення музичної культури, ймовірно, розпочались у XVI ст. до н. е., к XI–VII ст. до н. е. були відомі т.зв. «ритуальні оркестри», основу яких складали різноманітні ударні інструменти, які були виготовлені з різних металів, а також глиняний сюнь.

Процес асиміляції європейської культури з китайською повернула флейту, змінену та удосконалену Т. Бьомом, хоча флейти європейського зразка потрапили до країни ще у XVII ст. завдяки християнським місіонерам. Опанування «нової» флейти йшло паралельно з розвитком гри на традиційних флейтах, поступово розширяючи географію проникнення інструменту. В XIX ст. в ансамблево-оркестровій музиці використовувались різні флейти, за допомогою яких китайські композитор досягали особливого звучання, намагаючись відтворити звуки природи. Китайська бамбукова та європейська флейти мають низку спільних рис, зокрема у способі звуковидобування: жой інь нагадує трель, діє інь, цзен інь, да інь відтворюють форшлагові техніки, лі інь – швидкі пасажі, дует інь – короткі швидкі пасажі з форшлагами. Цікавими творами є п'єса для народної флейти та фортепіано «Світить сонце ургуйських горах» Хуан Хувей, п'єса для народної флейти та саксофону «Міст, який веде далеко» Чжан Чуань Хао та ін.

У 1922 році був заснований Пекінський музичний інститут, очільником якого був Сяо Юмей, саме там вперше був розроблений навчальний курс гри на флейті, який і зараз користується попитом в музично-освітньому процесі. Відкриття Шанхайської консерваторії надало подальший поштовх у розвитку виконавства на духових інструментах, вона виховала плеяду видатних флейтистів: Ліна Цземіна, Лю Піна, Фан Дінью, Лі Голяна, Тана Міцзи, Ю Тонга, Шень Чжиляна, Чжана Хуайбіна, Ченя Цзінфана, Сюя Бейхуна. Серед флейтистів-віртуозів, починаючи з XX ст. треба відмітити Фена Цзицуня, який зробив відомі аранжування народних пісень: «Радісна зустріч» (монгольська народна пісня), «Запускати повітряного змія» (народна пісня району Чахар, північ Китаю), «Лань Сіцзи» (інструментальна адаптація театральної вистави), збірник для сольної флейти ді; Лю Сена: «Флейта пастуха»; Лу Чуньліна: «Теперішнє і минуле», «Радісна вість», «Весна в Цзяннань», «Робоче місце», «На учбовому плацу» (для класичної флейти), «Летить турач», «Пісня щастя», «Маленький пастух», «Moderately Ornamented Six Beats» (для флейти ді); Чжао Сунтіна: «Ранок», «Три, п'ять, сім» и «Орхідея зустрічає весну». Серед

сучасних концертних виконавців та педагогів треба відзначити Ханя Чжунцзе, Лі Сюецяня, Чжана Чжихуа, Ченя Санціна, Кинту, Ма Йонга.

Автентичні аналоги європейського гобою (зурна, гуань, сона) є надзвичайно популярними в китайській інструментальній музиці. Вони широко використовуються в сольних та ансамблево-оркестрових творах, за своїм звучанням вони близькі до класичного гобою, але завдяки чисельним нюансам збагачують можливості використання цієї групи інструментів, що спостерігається вже у ХІХ ст. Сучасні твори для народних інструментів мають неабиякий попит серед виконавців, треба відмітити концерт для зурни з оркестром «Поклик Фенікса» Ціня Веньчєня, в якому він відтворив національний колорит завдяки залученню народних інструментів: банді, ді, 3 зурни високого діапазону, зурна середнього діапазону, зурна низького діапазону, шєн високого діапазону, шєн середнього діапазону, шєн низького діапазону, 2 люкі, 4 піпи, 2 янціня, 4 жуаня середнього діапазону, 2 жуаня низького діапазону, гучжєн, 8 єрху високого діапазону, 14 єрху середнього діапазону, 8 віолончелей, 6 контрабасів та різноманітні ударні інструменти та перкусія.

Європейський фагот потрапив у Китай в добу правління династії Цин: «цинський імператор, коли вперше почув звук фагота, наказав припинити музикантам виконання, йому не сподобався глухий і низький тембр інструменту» [83, с. 183]. В сучасній історії інструмент активно розвивався з 1949 року, в Пекіна та Шанхаї було побудовано музичні фабрики, на яких виготовлялись духові інструменти, зокрема фаготи. Після 1978 року виконавство на фаготі удосконалювалось завдяки «відкритій» політиці країни. В шанхайській і Пекінській консерваторіях було відкрито клас фаготу, запрошені європейські викладачі (переважно з соціалістичних країн). На сучасному етапі фагот використовується як симфонічний та сольний інструмент. Яскравими прикладами творів для фагота є «Симфонія Батьківщини» та «Три основних дисципліни» Ло Ланга, «Вечір вальсу» Джен Лу. Завдяки характерному глибокому тембру фагот відбиває традиції етнічної

музики Північного Китаю, що втілилось у творах «Пастораль», «Сестри героїв степу», «Тримайте наше сонце» Ченя Цяня, «Маленькі пісні», «Фантазія цюньхуа» Ін Ціня, також соло фагота в китайській національній симфонії «Музика для танцю народності яо» Ван Хешена [86, с. 11]. В цих творах ідеально відтворено звукові характеристики інструменту, що наслідують китайські народні наспіви, таким чином, фагот за своїми звукозображальними якостями прекрасно підходить для відтворення звучання деяких народних інструментів.

Кларнет, незважаючи на деякі спільні риси з національними духовими інструментами, не має типологічної спорідненості з жодним (термін *Chinese clarinet*, використаний Х. Фернальдом у присвяченій іконографії давніх інструментів розвідці, має дещо інше змістовне наповнення [12, с. 356]). Він був завезений в другій половині XIX ст. і відтоді поступово набував популярності: «Перші передумови вивчення та використання кларнета були створені суспільно-політичною ситуацією між Китаєм і Великою Британією в середині XIX століття. Англійський офіцер Роберт Харт, який керував китайською митницею на морі, був шанувальником оркестрової музики і в період своєї служби часто проводив різні урочистості та прийоми у своїй резиденції. Він створив перший Симфонічний оркестр західного зразка в Китаї. Учасниками першого оркестру були військові митники та студентська молодь. Перший китайський кларнетист Му Чжицін є учнем одного з музикантів цього оркестру. Він сприяв розвитку і поширенню кларнетового мистецтва в Китаї. З одного боку, завдяки своїм видатній виконавській майстерності він умів, неодноразово виступаючи в імператорському палаці, демонструвати цей іноземний музичний інструмент найвищим колам Китаю, що сприяло його популяризації» [26, с. 304–305].

Му Чжицін, якій вчився майстерності у португальського музиканта, після опановував англійську школу гри на інструменті, був одним з перших викладачів кларнету серед китайських музикантів – працював в Шанхайській та Сичуанській приватних музичних школах (консерваторіях), Циньлінському

жіночому університеті. Чжао Куньхоу вчився при імператорському дворі, після – у німецьких викладачів, тривалий період працював у симфонічному оркестрі Пекінського кіноінституту, вів педагогічну діяльність та виховав плеяду видатних пекінських кларнетистів. Цинь Пенчжан, крім кларнетового виконавства, займався диригентською діяльністю (Шанхайській симфонічний оркестр), підтримував зв'язки з європейськими музикантами (зокрема, угорськими), викладав в Шанхайському музичному училищі та Китайській Центральній консерваторії. Ван Дуаньвей викладав кларнет в Шанхайській консерваторії, Шанхайській воєнній музичній групі при Військовому оркестрі Китайської визвольної армії та паралельно грав в Шанхайському симфонічному оркестрі. Чжан У викладав кларнет та композицію в Китайській Центральній консерваторії, є одним з перших авторів творів концертного жанру для духових інструментів (варіації на народні теми «Цзянсуйський тон»).

Неабияка роль в розвитку кларнетового мистецтва Китаю належить конкурсно-фестивальному руху, з середини 80-х років в Китаї регулярно проводиться Національний конкурс китайських кларнетистів, який висунув плеяду видатних виконавців, серед яких Ма Юй, Тао Чжуньсяо, Цзінь Гуанжи, Чжао Цзенмао, Хуан Юаньфу, Цзінь Сюцзи, Цинь Лецзюнь, Бай Те, Тао Сюйгуан, який є автором двох кларнетових концертів («Західний стиль» і «Звуки Паміру»), Ван Чженьсянь, Сі Вейлун, Фань Лей. Також формується національна виконавська школа – вийшли друком посібники та дидактичні матеріали: Чі Чжена «Нариси викладання гри на кларнеті», Дуна Децзюня «Деякі питання гри та викладання кларнета в сучасній Америці», Хуана Цзясюна «Про викладання гри на кларнеті». Видатна кларнетистка Тао Чжуньсяо, яка є автором посібників «Керівництво з кларнету», «Класичні твори для кларнету», «Вчимося грати на кларнеті разом», «Гра на кларнеті та навчання», «Європейська історія музичного мистецтва», в інтерв'ю «The Clarinet» зазначила: «Змагання на Національному конкурсі кларнетистів за ініціативи Міністерства культури Китаю були дуже впливовими. Багато

переможців конкурсів різних років стали опорою в кларнетового виконавського мистецтва Китаю. Що стосується конференції, ще в 1990 р. Міністерство культури Китаю вирішило провести фестиваль китайської кларнетової музики в Уханьській консерваторії музики. Він став важливим рушієм за китайської духової музики. Але перше місце в становленні духової музичної традиції має Пекін, в якому відбувся Міжнародний фестиваль кларнетистів у 1998 р. Це був перший китайський фестиваль кларнетистів, і багато відомих музикантів взяли в ньому участь, в т.ч. кларнетисти світового рівня, включаючи Роберта Спрінга. Ці знамениті незабутні виступи кларнетистів надихнули любителів музики в Китаї, запалюючи їхню пристрасть до кларнетової музики» [38, с. 37].

Сьогодні освітніми осередками є дев'ять музичних консерваторій. Найвпливовішою вважається Центральна музична консерваторія в Пекіні, а також консерваторії працюють в Шанхаї, Харбіні, Чжецзяні, Музично-військова академія Національного університету оборони народного визволення Армії Китаю (колишня Академія мистецтв Народно-визвольної армія Китаю), Нанкінська академія мистецтв. В цих закладах поступово сформувалося кларнетове виконавство, серед видатних педагогів є професори Ван Дуаньвей, Гу Пен у(Шанхаї), Бай Веньшунь (північний схід Китаю), Ван Юй (Сіань), Сін Сюечжі (Сичуань).

Саксофонне виконавське мистецтво Китаю можна вважати одним з молодих, проте вже у XIX ст. він проник на територію країни та став активно використовуватись в оркестровій музиці. Саксофон увійшов у виконавську практику в самому кінці XIX ст., як раз тоді, коли зміцнювались зв'язки між китайською та європейською культурою. Лі Інген, який був музикантом та політичним діячем, зібрав перший військовий оркестр у 1896 році, в складі якого були класичні дерев'яні духові інструменти, включаючи флейту, гобой, кларнет та саксофон. Музикант випустив збірник інструментальних аранжувань китайських народних пісень, який був першим нотним виданням для духових інструментів.

З огляду на те, що перші оркестри складали духові та ударні інструменти, саксофон органічно увійшов в концертну практику. Особливістю оркестрової музики Китаю того часу було те, що колективи були спрямовані на виконання воєнної музики: «Розвиток саксофона в Китаї схожий на європейський та американський: спочатку це були воєнні оркестри з відповідним репертуаром, з поширенням джазової музики саксофон відігравав основну роль як в сольному, так і в оркестровому виконавстві, зрештою академічні композитори почали також використовувати його як сольний та ансамблево-оркестровий інструмент» [81, с. 33]. Французький музикант Шарль-Валентин Суаль (Алі бен Су Алле) сприяв розповсюдженню саксофона в Китаї. Також він гастролював з відомими творами, адаптованими для концертного виконання саксофона та фортепіано в багатьох містах Австралії, Нової Зеландії, Манілі, на Яві, в Китаї та Індії. У військовому оркестрі саксофон вперше задокументований у 1912 році, на фотографії, яка зафіксувала урочисту зустріч китайського політика, ідеолога Реформаційного руху та одного з лідерів Нового культурного руху Лян Цичжао, який прибуває в Тяньцзинь. На зображенні видно частину духового оркестру, в складі якого є саксофон.

Тривалий період саксофон використовувався в складі військових оркестрів, незважаючи на його популярність (в контексті сучасної популярної музики): «В 1942 році в Чунціні за підтримки китайського уряду було створено «Армійську військову музичну школу», яку заснував Хун Пан, для забезпечення потреб у підготовці кадрів професійних воєнних музикантів. В період Визвольної війни, в жовтні 1947 року генерал Не Жунчжэнь сформував польовий армійський оркестр «Цзіньчацзі», сформований за ініціативою Комуністичної партії Китаю за часи Японсько-Китайської війни на території антияпонських баз, в його склад входили саксофони» [85, с. 14].

В середині ХХ ст. саксофон викладали в Чанчуні та Харбіні. В Чунчуні існувала «Школа військового оркестру», де студенти вчилися безпосередньо майстерності гри на саксофоні, оскільки в ньому грали педагоги (в основному

японського походження): «Зі слів одного з вихованців школи Іня Шеншаня, в військовій музичній школі існував клас саксофона (ім'я керівника класу не збереглося). В період японської агресії у 1935 році за підтримки японської влади на північному сході країни був заснований Вищий педагогічний інститут Сін Цзіна (пізніше він був реформований у Педагогічний університет). В Інституті функціонував Музичний духовий відділ для чоловіків з метою навчання японців гри на західних інструментах, в тому числі і на саксофоні. Незважаючи на військові дії. З 1936 по 1943 роки на музичне мистецтво приймалися і китайські студенти [92, с. 17–19].

Дослідники Лю Сіньсін та Лю Сюецін зазначають: «Велику роль в становленні саксофонного виконавства середини ХХ ст. зіграли музиканти, які суміщали роботу в оркестрі з педагогічною діяльністю. В їх числі – Чан Мейлін, гобоїст та саксофоніст. На початку 30-х рр. він жив в Харбіні та працював в Харбінському симфонічному оркестрі Адміністрації Близькосхідної завізниці. Його учень Хуан Шифу засновав “Музичне товариство Сунцзян”, а потім у 1950 році – Харбінський духовий оркестр під патронатом муніципального уряду Харбіна» [82, с. 360].

Композитор та саксофоніст Фань Шенци одним з перших став застосовувати елементи китайської народної музики у творах для саксофону. Після поїздки у США він привіз з собою багато нот, на основі яких він вчився композиторській та виконавській майстерності. Так, з'явилися його обробки народних пісень для саксофона соло та авторські твори «Закохані метелики» та «Місячний хорівод Асі», «Уссурійський човен», «Пастораль», «Проточні води», «Пісенька з Іменьшаню», «Любов до природи». Він часто застосовував джазові та блюзові гармонії, які надавали його музиці особливого колориту. Композитор Чжен Лу на основі китайського фольклору написав свою відому п'єсу для саксофону та фортепіано «Гора Дадінзі, висока, така висока», Ван Хешен – «Пісню кохання Яо». Один з найбільш відомих китайських композиторів ХХ ст. Хуан Аньлунь написав концертний твір для саксофону та китайського народного оркестру «Китайська рапсодія». Також відомі твори

для саксофону Ліана Лея «Спогади Сяосян» та «Юань», інструментальний концерт «Відкрита тайна», п'єса для тенора саксофон та електронних інструментів «Реальна ілюзія», сонорний концерт для квартету саксофонів та симфонічного оркестру «www-M» Тяня Лейлея. Центральним твором для саксофона є Концерт для саксофона-альта с оркестром Чу Ванхуа.

Висновки до розділу 1

Отже, розвиток дерев'яних духових інструментів в Китаї має цікаву тисячолітню історію та відрізняється асимілятивними процесами, які забезпечили своєрідність виконавського та композиторського мистецтва протягом різних етапів. Багато інструментів є прототипами класичних та мають типологічні риси: китайська зурна або сона (яка має середньо-азійське походження), гуань, близькі до європейського гобою, сьогодні широко використовуються у творах як сольні та ансамблеві/оркестрові інструменти. З флейтового сімейства популярністю користується бамбукова флейта ді, для неї композитори пишуть сольні твори, багато обробок народних пісень. Але і поздовжні флейти сяо та бау і поперечна флейта сюнь (яка була відома більше 7 тис. років назад) досить популярні серед сучасних китайських композиторів та виконавців. Проникнення класичної флейти на терени Китаю та завоювання популярності пов'язано дещо з занепадом виконавської культури на автентичних флейтах, проте ми маємо цікаву еволюцію від того, як китайська флейта потрапила в Європу та повернулась у зміненому вигляді на батьківщину. В сучасному композиторському та виконавському мистецтві неабияким попитом користується губний орган шен – оригінальний інструмент, який не має аналогів. Що стосується кларнета та фагота, то ці інструменти з'явилися в Китаї у більш пізні періоди, вони не мають безпосередньої подібності до народних духових інструментів, але швидко завоювали популярність серед композиторів та виконавців та сформували (особливо кларнет) самобутню національну інструментальну школу: «Музика опери куньцюй, яка походить з аристократичних форм театру, більш стримана, ніж музика народного театру Основними інструментами були поздовжня

флейта (ді) і поперечна флейта (сяо). Флейти можуть відтворювати особливий звук через наявність одного отвору, який прикриває тонкий рисовий папір, що тихо дзижчить під час гри... Термін “гуань” позначає одну з кількох форм дерев’яних духових інструментів із подвійним язичком та з циліндричним отвором і без розтрубу; збережені його стародавні форми зустрічаються в корейській та японській придворній музиці (де вони відомі як пірі та хітірікі). Варіанти *однойзичкових гуань* зустрічаються у всій Південно-Східній Азії, їх цінують за м’який, схожий на кларнет звук» [28].

Класичні дерев’яні духові інструменти досить швидко увійшли в виконавську практику китайських музикантів, оскільки деякі з них мали аналоги серед автентичних інструментів (такі як флейта та гобой), а деякі завоювали популярність завдяки своїй конструкції та звучанню, оскільки збагачували звукозображальну палітру та давали більш широкі виражальні можливості. Сольні твори для дерев’яних духових інструментів національних композиторів сьогодні є основою духового репертуару китайських виконавців: композитори Лю Сен, Лу Чуньлін, Чжао Сунтін, Цінг Веньчень, Ло Ланг, Джен Лу, Чень Цянь, Ван Хешен, Чжан У, Фань Шенци, Хуан Аньлунь, Ліан Лей, Тянь Лейлей, Чу Ванхуа, Ху Біцзін, Сюй Чжибін, Сяо Ган, Чжан Сяолу, Ден Чен, Шуя Цюй, Чжао Цзипін, Циган Чень, Мей-Мі Лан написали цікаві твори, в яких дерев’яні духові інструменти використовуються як сольні та ансамблево-оркестрові, класичні інструменти поєднуються з автентичними, також вони експериментують з різними інструментальними складами та музичною електронікою.

Музичні інструменти (зокрема дерев’яні духові) супроводжували всі сфери життя та мали різноманітні функції: церемоніальні, військові, розважальні, родинно-побутові та виконували іншу роль в соціумі. Культурна інтеграція та обмін з сусідніми країнами спостерігається відбувалась з давніх часів, Великий Шовкових шлях забезпечував щільну співпрацю китайців з іншими народами в різних галузях. Проникнення класичних європейських інструментів супроводжувалось процесом асиміляції китайської та західної

культур. Велике значення в ньому мали християнські місії, які також були освітніми та культурними осередками. Таким чином, взаємодія китайської та європейської традицій відбувалася в умовах взаємовпливу, що можна прослідкувати на прикладі розвитку музичного інструментарію різних історичних періодів.

Сучасний стан розвитку китайської культури розглядають з середини ХІХ ст. та поділяють на три етапи, які характеризуються своєрідним підходом до іноземного (в основному західного) культурного впливу. Якщо на першому відбувається бурхлива взаємодія, то другий (період Культурної революції), навпаки, відрізняється закритістю, третій (сучасний) етап повертає тенденції взаємообміну на новому рівні та охоплює всі гуманітарні сфери: мистецтво, освіта, соціум тощо.

РОЗДІЛ 2

РОЗВИТОК КОНЦЕРТНИХ ЖАНРІВ

У МУЗИЦІ ДЛЯ ДУХОВИХ ДЕРЕВ'ЯНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

2.1 Зародження та формування концертних форм та жанрів у професійній китайській музиці

Інструментальне музикування в Китаї має велику історію та різноманітні функції: ритуальна, церемоніальна, розважальна, прикладна, військова, а також мало різнобічне смислове навантаження (це стосується як окремих інструментів та їх комбінації, так і окремих інтонацій та мотивів). Духові та ударні інструменти в цьому контексті були найбільш поширеними. В китайській музиці здавна склалась система мотивів «купай» на кшталт середньовічних мелодичних модусів або музичних риторичних фігур. Найвідоміші з них були:

八板 – вісім дощечок

黄莺亮翅 – яскраві крила жовтої очеретянки

将军令 – загальний порядок (військовий)

柳青娘 – мати Лю Цін

千声佛 – тисяча голосів Будди

水龙吟 – спів водяного дракона

万年欢 – вічна радість

西江月 – Сіцзян (ріка на заході Китаю)

巫山顶 – вершина Ушаньських гір (центральный Китаї)

五梆子 – п'ять плескачів

巴音杭盖 – Баян Хангай (заповідник в китайській провінції Внутрішня

Монголія)

推轱轴 – штовхати катушку

四公主 – чотири принцеси

Американський музикознавець А. Трешер визначає їх так: «Купаї – це мелодичні моделі, які є основою китайської традиційної інструментальної (іноді вокальної) музики. На відміну від західної техніки *cantus firmus*, у Китаї це сотні мелодичних зразків, і вважається, що багато з них виникли за часи правління династії Тан у VIII–IX ст. Більша частина складає традиційний інструментальний репертуар, який і сам виник з моделей купаї, по суті, це варіації на ці відомі мелодії. Вони є популярними і сьогодні, традиційно виконуються на шовково-бамбукових інструментах, розповсюджені в сольній інструментальній музиці, китайській опері, буддистських піснях та даоських ритуальних інструментальні творах» [53, с. VII]. Саме в цей період відкриваються спеціалізовані навчальні заклади, де викладали уніфіковану теорію музики та майстерність гри на музичних інструментах, два заклади були при імператорському дворі (Цзяофан та Ліюань). Джиліан Джонс визначає купаї як «основні формули для мелодії, які вказують кількість слів у кожній фразі, побудова фрази за групуванням слів, стилем співу та тембром мови» [17, с. 120].

На їх основі формувались твори здебільшого релігійних жанрів, але і у світській музиці вони теж використовувались. Музиканти, в тому числі ансамблі (які складались з духових та ударних інструментів), добре знали, як і коли використовувати ті чи інші мотиви. Також А. Трешер, зазначає, що духові ансамблі чуїді (жанр народної музики) та всі виконавці на гобої сона добре орієнтувались в релігійній музиці [53 с. 220].

Інструментальне та вокальне музикування в добу Середньовіччя досягло суттєвого розвитку, його форми різноманітні: речитативи під інструментальний супровід, пісні, танці, сольне та ансамблеве (інструментальне, вокальне та змішане) музикування, оркестрові твори, музична драма: «Оскільки авторитет імператорської династії періодично слабшав, загарбники проникали з півночі, іноді фактично витісняючи її політичний контроль. Інші іноземні впливи проникали вздовж західних торгових шляхів. Це сприяло принциповій регіональній диференціації

китайської музики між північчю та півднем» [35, с. 23]. В це період з'являються регіональні виконавські стилі. Музичне життя країни було самодостатнім, щільні культурні зв'язки з сусідами, з одного боку, живили національну традицію, з іншого – експорт китайської музичної культури сприяв її визнанню, підвищував повагу до китайської культури.

Формування та розвиток інструментальних жанрів класичного зразку в китайській музиці припало на перш третину ХХ ст. та пов'язаний з рухом «4 травня» (1919 року). Відтоді європейська традиція міцно закріпилась в китайській професійній музиці. Концертні жанри та форми розвивались паралельно з становленням концертної діяльності в класичному розумінні, спочатку це були хорові концерти, оскільки пісенна культура в той час була досить розвинута через широке залучення хорового співу в освітній процес, в звичайних школах учні обов'язково відвідували хорові класи, і переважна більшість населення володіла ансамблевим (хоровим) співом. Перша половина ХХ ст. відзначилась ключовими процесами в розвитку професійної композиції в цілому. Вплив європейської камерно-вокальної творчості сприяло підвищенню майстерності китайських композиторів, адже вони у своїх прийомах аранжування народнопісенної творчості спирались на здобутки європейських класиків.

На початку ХХ ст. китайські композитори отримали можливість навчатись в європейських музичних закладах, там вони опановували класичні форми, гармонію, поліфонію та користувались цими знаннями при написанні власних творів, таким чином, поглибилась інтеграція китайської та європейської традиції – вже на рівні музичної структури. В цей період китайські композитори пишуть багато творів для дітей. В фортепіанних творах для дітей Хе Лутіна, Дін Шаньде, Лі Інхая та ін. спостерігається синтез китайської народної творчості, мелодики пісенного та танцювального фольклору та традиційних сценічних жанрів (пекінської опери). Активно розвивається музична освіта: «Третім напрямком музичної діяльності під впливом Заходу стало створення в Китаї мережі педагогічних коледжів,

музичних консерваторій, науково-дослідницьких інститутів та університетських кафедр. Сучасні навчальні програми в цих, заснованих переважно у 1920-ті роки, закладах включають в себе навчання грі на китайських національних інструментах (ерху, піпа, зурна, сона, ді, шен тощо) та викладання історії китайської музики. Тим не менш, студенти, які вивчають музичне мистецтво західного стилю, переважають, а курси вивчення китайської музики створені на кшталт західних методик викладання» [52].

Концертне життя в Китаї в першій третині ХХ ст. було орієнтовано на широку аудиторію, звідси – переважна більшість творів – це обробки народних, зокрема й революційних пісень, які складають основу масової культури, яка тоді ще зароджувалась. Проте революційні пісні мали давнє походження та стилістично були зв'язані з пісенним жанром «ци», що виразно прослідковується у творчості композиторів Не Ера, Тяня Ханья, Аня Е, Чжана Шу, Ша Мея, Мена Бо та ін.

До японсько-китайської війни музична освіта прогресувала, але і військові події не завадили її розвитку, цей процес продовжився, результатом якого стала поява великих серйозних концертних творів. У 30-х рр. відомими стали композитори Сяо Юмей, Чжао Юаньчжун, Хуан Цзи, Цінчжу, Ма Сицун, Сянь Синхай та ін., їхня творча діяльність відзначилась появою інструментальних сольних, ансамблевих та великих симфонічних творів, в яких прослідковується драматизм та театральність у поєднанні з постромантичною європейською традицією. Композитори вже широко використовують європейські ладо-гармонічні засоби та інші виражальні засоби класичної музики. Але й зберігається традиція виконавства на національних музичних інструментах, характерною рисою цього часу є те, що ці інструменти зазнають удосконалення, набувають нових виражальних можливостей. Саме тоді виникає така інструментальна конфігурація в симфонічному оркестрі, яка зберігається досі як одна з основних.

Разом з цим, китайські музиканти активно досліджують національний фольклор: «Основою для роботи китайських композиторів стало дослідження

китайського фольклору, професійної музики усно-письмової традиції. В цій галузі працювали такі дослідники, як Сяо Юмей, Дін Шаньде, Тан Сяолін, Хе Лютін, Чжен Джинвен, Чень Ган, Хе Чжаньхао та ін. В цей час з'являються нотні видавництва, як 'Музичний журнал' Пекінського університету, 'Естетичне виховання', 'Музичний тримісячник', 'Нова музична хвиля'» [88, с. 76]. Класичні жанри продовжують розвиватись і після 1949 року. Так, в цей час починають свою діяльність композитори Чень Ген, Цзя Шицзюнь, Ма Ке, Шан Дей, Ін Ченцзун, Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шен Ліхун, Ши Шучен, Сюй Фейсін та ін., які писали сольні та оркестрові твори, маючи за зразок класичні твори європейських композиторів (в тому числі авангардних).

Жанр інструментального концерту в китайській музиці почав розвиватись в середині ХХ ст., і першим був концерт для скрипки з оркестром, у 1944 р. Ма Сицун написав концерт для скрипки з оркестром № 1 Фа мажор, у 1959 році з'явився концерт для скрипки з оркестром «Лян Чжу» Чена Гана та Хе Чжаньхао, а у 1964 – концерт-каприс для скрипки з оркестром «Червона гвардія Хунху» А Кецзяня. Перші концерти, які були написані для скрипки спричинили цікавий творчий рух серед музичної молоді: в Шанхайській консерваторії створилась неформальне товариство з дослідження народних прийомів звуковидобування в скрипковому мистецтві. Вони намагались відтворити звучання ерху, даху, баньху, цзінху, гаоху (смичкові двострунні інструменти), піпи, жуаня (щипкові чотириструнні інструменти), чжу (щипковий п'ятиструнний інструмент), гуциня (щипковий семиструнний інструмент), сяньсяня (щипковий триструнний інструмент), янциня, гунжена (щипкові багатострунні інструменти). Ці творчі експерименти призвели до цілої тенденції, яка характеризувалась намаганням композиторів наслідувати автентичні інструменти за допомогою класичних оркестрових (зокрема дерев'яних духових). Використання струнних фольклорних інструментів яскраво втілено у творчості Сюя Чанцзюня. Він є один з авторів нового покоління композиторів, які активно розвивають концертний жанр, в якому солюють народні інструменти: концерт для хуцинь та оркестру народних

інструментів «Гімн Першолюдині-Паньгу» (2002), концерт для яциня з оркестром «Фенікс» (2003), камерна музика для декламації, піпи та дерев'яних духових інструментів «Слива» (2000).

Період Культурної революції виявився неоднозначним у розвитку професійного інструментального мистецтва, зокрема концертних жанрів. Закритість від західних впливів не сприяла прогресу у засвоєнні китайським композиторами світового досвіду, ідеологія вимагала розвитку тільки народної музики (часто різноманітні творчі заходи обмежувались відверто самодіяльним рівнем виконавства та низьким півнем роботи з народнопісенним та народно-танцювальним матеріалом). З іншого боку, композитори шукали можливість творчої реалізації та знаходили її в пошуку нових прийомів звуковидобування та артикуляції, що часто призводило до цікавих результатів. Таким чином, класичні інструменти збагатились новими звуковими засобами, що швидко поширилось та зацікавило композиторів інших країн. Кризова ситуація в музичній творчості (яка була штучно спричинена культурною політикою Китаю того часу), про яку говорять багато дослідників, все одно знайшла своє розв'язання та надала ті творчі результати, якими активно користуються і досі не тільки китайські, але й композитори різних країн світу.

Інструментальне концертне виконавство дозволялось тільки в рамках аранжування народно музика, сучасна інструментальна композиція з залученням досягнень західної не дозволялась, навіть знищувались інструменти, багато колективів було розформовано, оркестри припиняли діяльність. На цьому тлі активно розвивалась вокальна музика (здебільшого обробки народних пісень та твори в дусі народної традиції). Інструментальна (ансамблева та оркестрова) музика розвивалась в рамках музичної драми, яка всіляко підтримувалась зверху, але перевага народних інструментів відрізняла оркестри та ансамблі, які супроводжували цзінцзюй (Пекінська опера).

Історія оркестрового музикування, яка сприяла появі концертних жанрів, має довгу історію, оркестри почали створювались ще у XIX ст.

Першим оркестровим колективом є Шанхайський симфонічний оркестр, який організувався у 1879 році, а сучасну назву отримав у 1956 році. Також один з найстарших колективів, Філармонічний оркестр Гонконгу був заснований у 1895 році, в склад якого входили музиканти-любители, у 1898 році в Харбіні відкрився також один з найстаріших симфонічних оркестрів. У 50-х роках було створено оркестри народних інструментів: китайський оркестр народних інструментів – на початку 50-х, національний оркестр Шанхаю – у 1952 році, китайський національний оркестр народних інструментів – в кінці 50-х. У 1957 році він вийшов на більш професійний рівень, а в 1974 році став повноцінним професійним колективом. У 1945 році був заснований національний тайванський симфонічний оркестр. У 1956 році був створений центральний філармонічний оркестр Китаю (який у 1996 році став китайським національним симфонічним оркестром). Симфонічний оркестр Гуанчжоу виник у 1957 році, а через два роки, у 1959 – китайський національний балетний симфонічний оркестр в рамках національного балету Китаю. Великий оркестр народних інструментів. В період Культурної революції, у 1969 році виник симфонічний оркестр в Тайнюані. Китайський оркестр Гонконгу сформувався у 1977 році, тоді ж відкрився пекінський симфонічний оркестр. У 80-х роках почали відкриватись регіональні оркестри: у 1981 році – симфонічний оркестр в Гаосюні, у 1982 – симфонічний оркестр у Шеньчжень, а у 1983 році – в Макао, який згодом розширився до повноцінного симфонічного оркестру, у 1985 році в Тайчунзі було відкрито перший оркестр – філармонічний оркестр, у 1987 році був заснований один з провідних азійських оркестрів – національний симфонічний оркестр Тайваню, у 1988 у Гонконзі відкрився великий симфонічний оркестр «Пан-Азія» В сучасний період також з'явилися потужні інструментальні колективи: у 1990 випускниками різних музичних навчальних закладів був створений оркестр Симфонієтта Гонконгу, у 1998 році було засновано філармонічний оркестр Ксімену, у 2000 році на базі оркестру радіо Пекіну був сформований оркестр китайської філармонії, у 2001 році у Тайвані почав працювати симфонічний

оркестр Евергрін, у 2003 році в провінції Сичуань було відкрито симфонічний оркестр, у тайванському місті Тайчунг у 2003 році відкрився міській симфонічний оркестр, у 2005 – міський оркестр в Шанхаї та симфонічний оркестр у Ціндао, у 2006 році в Центральній консерваторії в Пекіні було засновано оркестр, з 2007 по 2009 формувався симфонічний оркестр в Ханьчжоу, у 2010 на базі Центру виконавських мистецтв в Пекіні було створено китайський національний оркестр (NCPA Orchestra). Отже, можна побачити, що оркестрове (а також ансамблеве) інструментальне виконавство, відкривались музичні колективи різних складів, винятком є період Культурної революції, за який не відкрилось жодного вагомого колективу, крім тайнюанського симфонічного оркестру. Але після 1977 року оркестри створювались в різних кутках країни, мали різне значення (національний, міський, регіональний), таким чином, з цього моменту оркестрове виконавство в Китаї зазнало свого відродження.

Велике значення для китайських музикантів мали міжнародні здобутки, які прискорили їх визнання на батьківщині. Парадокс полягає в тому, що самотність композиторів і виконавців потребував зовнішньої оцінки, без якої музикантів-новаторів не сприймало тодішнє суспільство. Чисельні здобутки на міжнародних конкурсах змусили змінити ставлення до нової китайської професійної інструментальної музики, що дало змогу з'явитись творам нового формату, серед яких Квінтет для духових «Щасливе дитинство» Ціан Вен'є та «Квінтет для дерев'яних духових» Ма Сицуня, які стали першими концертними творами.

Культурна революція в Китаї відзначилась не тільки кризовими явищами, але й мала негативні, навіть трагічні наслідки для багатьох китайських музикантів. Це десять років репресій, багато кваліфікованих професіоналів (виконавців, композиторів, педагогів) було засуджено та кинуто у в'язниці. Декого показово виставляли на вулицях та площах для т.зв. «перевиховання» з боку юрби, яка насміхалась та засуджувала цих людей. Намічалась криза в освіті (зокрема музичній). Недолуга державна пропаганда

закликала молодих людей до боротьби з зовнішнім ворогом, для цього вони мали покинути навчання та взяти участь в уявній «революції». Велика частина вишів майже припинила своє існування, вони не оголошували набір студентів. Викладачі позбувались роботи, деякі, не витримуючи переслідувань, кінчали життя самогубством. На цьому тлі різко знижався якісний рівень професійних кадрів в сфері культури.

І тільки наприкінці 1977 року ситуація різко змінилась разом зі зміною політичного керівництва країни, яке взяло курс на відновлення зв'язків з західними країнами (і навпаки, різко погіршились відносини з колишнім СРСР). В освіту (зокрема музичну), яка опинилась майже на межі зникнення, почали вливати великі бюджети, запрошувати іноземних викладачів, розвивати міжосвітні зв'язки, які вилились в масовому навчанні китайський студентів у закордонних вишах. Своєї черги, китайські навчальні заклади стали пропонувати свої освітні послуги іноземцям, і для зближення в освітній сфері було запрошено багато іноземних фахівців (зокрема, композиторів, інструменталістів та вокалістів).

Першим фортепіанним концертом вважається сумісний творчий проєкт композиторів Іня Ченцзуна, Чу Ванхуа, Лю Чжуана, Шена Ліхуна, Ши Шучена та Сюя Фейсіна «Хуан Хе» (1969): «Інь Ченцзун звернувся до відомої кантати китайського композитора Сяня Сінхая “Ріка Хуанхе”, яка була написана на патріотичні вірші поета Гуана Вейжаня в період національно-визвольної боротьби китайського народу проти японських загарбників, і на її основі вирішив написати твір в жанрі концерту для фортепіано з оркестром і словесної декламації. До реалізації творчого задуму він заохотив своїх учнів та друзів Чу Ванхуа, Лю Чжуана, Шена Ліхуна, Ши Шучена и Сюя Фейсіна. І хоча зовнішньо написання концерту виглядало як зразок колективної творчості, основна ідея належала Іню Ченцзуну» [88, с. 6]. Чу Ванхуа разом з Чу Гуньї у 1974 році написали ще один сумісний фортепіанний концерт «Діти Південного моря», ідея належала Чу Ванхуа, він за допомогою в оркестровці до Чжу Гуньї. Автори були близькі за творчим підходом та музичною мовою,

тому твір вийшов гармонічним та збалансованим. Мальовнича звукозображальність, що характерна для музики концерту, продиктована його програмою – за задумом авторів зміст твору мав відобразити життя місцевих рибалок, які мешкають на узбережжі Гуандун, композитори приїздили туди, вивчали побут та фольклор місцевих жителів. Після написання концерту вони повернулись, щоб дали послухати його звичайним людям та почути їх думку щодо правильності цитат народних мелодій. Таким чином, було започатковано жанр фортепіанного концерту в китайській музиці. У 1979 році Лю Даньнанем був написаний фортепіанний концерт «Гірський ліс» (1979), а ще майже через десятиліття – фортепіанний концерт «Весняне цвітіння» Ду Мінсіня (1987).

Концертне виконавство на дерев'яних духових інструментах, які були дуже популярні серед музикантів та слухачів, розвивалось системно: «Сучасний стан виконавського мистецтва на дерев'яних духових інструментах пов'язаний з накопиченням і розширення репертуару, який безпосередньо залежить від розвитку композиторського мистецтва в Китаї. Формування особливого китайського стилю з урахуванням відображення своєрідності етнічної музичної культури є складовою у різноманітні фольклорних джерел творчості, визначає пріоритети жанрів в музиці для дерев'яних духових інструментів – концерт, варіації, обробка народні пісні» [26, с. 305].

Одним з перших композиторів, який звернув увагу на духові дерев'яні інструменти як концертні, був Ху Біцзін, який у 1989 році закінчив концерт для кларнету з оркестром «Звуки Паміру», який, у свою чергу, був вперше виконаний Тао Сюйгуан, провідним кларнетистом китайського театру опери та балету та професором пекінського інституту сучасної музики. Разом з концертом «Західний стиль», «Звуки Паміру» складають постійний репертуар виконавця. Музична і технічна складність забезпечила велику популярність концерту, переважна більшість сучасних китайських кларнетистів має його у своєму репертуарі: «Концерт “Звуки Паміру” для кларнета з оркестром, без сумніву, є одною з найважливіших робіт в історії кларнетового мистецтва Китаю. На відміну від музики доби Культурної революції, під час якої

китайська музика для кларнету створювалась на основі простих народних мелодій без цікавих новацій в області музичної мови, часто простежувалось відверне політичне забарвлення, цей концерт представляє поєднання західної класичної композиторської техніки та китайської народної музики. Він привносить нові елементи в китайське кларнетове мистецтво і має велику цінність і далекосяжне значення, завдяки політиці реформ і відкритості Китаю» [39, с. 27].

Виконавська майстерність на дерев'яних духових інструментах китайських музикантів зростає, розширяється мережа факультетів та класів в навчальних закладах всіх ланок. Професор В. Скороходов відмічає, що він «проводив майстер-клас для студентів Шеньянської академії музики. Впродовж трьох днів 17 кларнетистів різних курсів представили твори (переважно класичного характеру), при цьому кожний студент показував власну каденцію до того чи іншого твору. Каденції були тематичні, пасажні та мотивно-пасажні, з мелізмами та без, проте всі виявились досить об'ємними (не менше пів сторінки нотного аркуша) і відрізнялись досить професійним рівнем. Виявляється, що китайські студенти вчать писати каденції, для цього в навчальний план впроваджено спеціальний факультатив, який ведуть професійні композитори» [70, с. 124].

Цікавим та своєрідним твором є концерт для зурни та народного оркестру «Поклик Фенікса» (1996) Ціня Венчєня, який однойменну п'єсу для зурни переробив в концертну форму. Склад оркестру є оригінальним, перевага віддається духовим інструментам (про його склад йдеться у I розділі). Англійський журнал «Грамофон» зазначав, що автор вдало поєднує можливості спектральної композиції зі звучанням національних інструментів та надав йому оповідальний характер, притаманний китайській музиці в цілому [13]. В основі концерту – чуаньци «Повість про Фенікса, що співає», яка, ймовірно, була творена в кінці правління династії Мін. На створення концерту автора надихнула настінна картина «Phoenix Nirvana» («Фенікс. Нірвана»), яку побачив письменник Го Моруо (Го Мого), він «написав вірш

під назвою «Фенікс Нірвана» 3 січня 1921 року. Цей вірш є шедевром його антології «Богині» Го Моруо порівнював батьківщину з феніксом: «Він переплавив міфи та легенди про фенікса, наповнив його новим змістом і створив образ фенікса, який символізує загибель старого Китаю та народження нового “Фенікс. Нірвана” означає, що китайська нація має відродитися у вогні революційної боротьби. Фенікс також є самообразом поета. У поемі молода інтелігенція, що пробудилася в добу “Четвертого травня”, злилася з Батьківщиною і народом. Тому лірика поета відображає дух часу. Поема складається з шести розділів: Прелюдія, Пісня Фенікса, Пісня Фенікса I, Пісня Фенікса Тонг, Пісня Цюньву та Пісня відродження Фенікса» [14]. За допомогою трансформації та нової інтерпретації легенди про фенікса він урочисто проголосив, що настала нова ера “відродження в попелі нації”. Го Моруо говорив, що його “Фенікс. Нівана” є символом відродження Китаю» [48]. Художній образ фенікса є досить популярним в китайському мистецтві, він з’являється також в концерті для янціня та оркестру «Фенікс» Сюя Чанцзюня, в якому авангардна техніка поєднується з нетемперованим строем інструменту [90, с. 6]. У 2004 році Цінь Венчень написав ще один цікавий твір – концерт для шена, блокфлейти та оркестру «Вітер і місяць співають в один голос», у 2017 ним був створений концерт для шена з оркестром «Хмарна річка», а у 2020 році композитор написав концерт для шена та чжена «Поезія краю». Інструмент шен не випадково часто використовується композитором як сольний в великих концертних формах – вважається, що цей інструмент був зроблений у III тис. до н. е. правителькою Китаю Нюйвою, форма інструменту нагадує тулуб, хвіст та крила фенікса.

Вперше в академічній китайській музиці використання тайванського фольклору було презентовано в концерті для кларнета, струнних, арфи та ударних (2004) Мей-Мі Лан. Етапним твором в концертному жанрі для дерев’яних духових інструментів є концерт для альту саксофона з оркестром Чу Ванхуа (2013), в якому автор синтезує різні мелодичні типи – східну, яка заснована на пентатоніці та гексатоніці, західну, яка базується на класичній

гармонії. В концерті простежуються риси неоімпресіонізму у фактурі та використанні тембральної колористики. Отже, на сучасному етапі в китайській музиці концертні жанри для дерев'яних духових інструментів активно розвиваються, також спостерігається тенденція поєднання традиційних та автентичних інструментів.

2.2 Концертні твори для дерев'яних духових інструментів

У 80-х роках ХХ ст. активно розвивається виконавське мистецтво та композиція для духових інструментів. Жанр концерту посідає визначне місце в духовій музиці. Найбільш відомими авторами концертів є Ху Біцзін, Чу Ванхуа, Чень Циган, Цінь Венчень, Мей-Мі Лан та ін.

Ху Біцзін народився у 1946 році в Сичуані, в 13 років поступив школу при Центральній музичній консерваторії в Пекіні та струнний (скрипка) та композиторський відділи, і вже через п'ять років грав на скрипці та альті в ансамблі повітряних сил народно-визвольної армії Китаю, а також писав для колективу твори. Згодом очолив дитячий творчий центр Blue Sky Children's Art, для якого писав дитячу музику впродовж двадцяти років, і сьогодні майже в кожному дитячому садку Пекіну музичне виховання відбувається на основі матеріалів, написаних Ху Біцзінем. Перший великий твір для хору та низького чоловічого голосу «Нове покоління входить у великий світ» композитор написав у 1971 році. Здобувши визнання, він постійно отримував замовлення від різних творчих колективів: музика для драми з танцем «Спогади про минуле», для телевізійних спектаклів та розважальних шоу, для багатьох дитячих ансамблів, які стали дуже популярними, і сьогодні китайські діти добре знають пісні «Золоте сонце, срібний місяць», «Приємно познайомитись», «Поцілунок мами», «Квіти дивляться на сонечко» та ін. Твори Ху Біцзіна отримали багато національних нагород: нагорода повітряного флоту, премія Арт-перформанс П'ятої армії, премія Національного дитячого музично-танцювального фестивалю в 1989 році, а у 1991 році його обробка народної пісні про чайну церемонію була нагороджена премією національного оркестру [23, с. 13–14].

Стилістика творів Ху Біцзіна наслідує класичну тональну композицію, сучасні прийоми він використовує в якості вираження емоцій та почуттів, він сам зазначав: «Музика має бути пов'язана з природою. Вона мінлива, як і природа. Мені подобається краса природи, і мені подобається це відчувати. Тому я побував у багатьох місцях і збирав різну музику. Якщо ви дійсно не йдете кудись, щоб відчутти життя, ви не можете глибоко зрозуміти музику» [3, с. 22].

Концерт для кларнету з оркестром «Звуки Паміру» був написаний у 1981 році, для цього композитор спеціально їздив на Памірське плато впродовж 1977–1978 років. Цікаве географічне розташування Памірського плато – воно розташовано в Центральній Азії, в неї входить Таджикицька Гірсько-Бадахшанська автономна область та Бадахшанська провінція на північному сході Афганістану. Здавна через неї проходила основна північна магістраль мережі Великого Шовкового шляху, який з'єднував Китай і країни Середземного моря. Композитора зацікавили таджицькі пісні, як співали люди, працюючи на землі, вразила неймовірна природа, а також він відвідав місцевий весільний обряд. Концерт був виконаний в рік його написання та отримав нагороду на китайському конкурсі оркестрової музики – це надихнуло композитора на подальшу роботу в галузі оркестрової музики, можна сказати, що цей концерт став поштовхом у великий симфонічний світ: «Концерт “Звуки Паміру” швидко завоював популярність серед виконавців, був визнаний одним з кращих творів для інструменту, твір високо оцінив американський кларнетист Джон Денман (1933-2001). У 1986 році на конференції Міжнародного товариства кларнетистів, що відбулася в Сіетлі, Тао Чжуньсяо виконала концерт, це був її дебют на світовій сцені. Згодом концерт став обов'язковим твором на Пекінському конкурсі кларнетистів та увійшов в навчальні програми з класу кларнету всіх китайських консерваторій. Компанія “China Record Corporation” записала твір і випустила його в Китаї за кордоном. Таким чином, можна сказати, що концерт «Звуки Паміру» зіграв істотну роль і має важливий академічний статус у галузі китайського виконавського

мистецтва» [39, с. 28]. Видатна китайська кларнетистка Тао Чжуньсяо зазначала, що «Звуки Паміру» Ху Біцзіна «це перший кларнетовий концерт в історії Китаю, відрізняється надзвичайною музикальністю та технічною складністю, він одразу після своєї публікації та прем'єри вплинув на кларнетові твори інших китайських композиторів та залишається вершиною серед творів для кларнета і досі» [38, с. 38].

Чу Ванхуа народився у 1941 році в китайській провінції Хунань. У 1952 році вступив до школи при центральній музичній консерваторії в Пекіні на фортепіанний відділ. Ще в дитинстві захопився композицією, але через сімейні обставини мусив поступати в консерваторію тільки як піаніст, яку закінчив у 1963 році, де залишився працювати як концертмейстер. Це були непрості роки не тільки для композитора, а і для китайської культури в цілому: «Під час культурної революції в Китаї Чу Ванхуа пережив найпохмуріший період у своєму житті. 1966–1976 роки були найбуремнішим часом у історії Китаю, катаклізм для всієї нації та її культури. Але Чу продовжував писати протягом цього часу, незважаючи на глибоку депресію, яку він переживав» [37, с. 7]. У 1973 році Чу Ванхуа часто подорожував країною здійснюючи фольклорні експедиції та записуючи традиційну китайську народну музику, на основі цих записів він написав декілька фортепіанних творів, серед яких «Весна в дзеркалі місяця», «Сіньцзянське капричіо», «Сяйво червоного», «Зірка», «Річка Люян», «Солдати Хайнаня», «Гірська пісня» та фортепіанні прелюдії. Зараз ці твори широко використовувалися як концертні та у освітньому процесі. До професійної композиції він повернувся вже в зрілому віці і у 1982 році поступив на кафедру сучасної композиції Мельбурнського університету до професора Пітера Тахурдіна, де через три роки отримав ступень магістра музики.

Визнання його як композитора не забарилось: здобувши нагороди на австралійському конкурсі композиторів імені Альберта Магса і у 1987 році [33, с. 198] Чу Ванхуа став постійним представником Австралійського музичного центру. Перші прем'єри його музики відбулись також в Австралії:

симфонічні поеми «Попільна середа» та «Осінні сльози», які виконав мельбурнський симфонічний оркестр. Один із визначних творів композитора є фортепіанний концерт «Жовта ріка», в якому інтегрував західну техніку та прийоми звуковидобування китайської народної музики, а також використав цитати народних пісень в якості тематичних елементів твору. Його концертний твір «Місяць на кордоні» для сопрано, секстету та ударних інструментів було виконано на Першому фестивалі сучасних китайських композиторів у Гонконзі, а його фортепіанну сонатину було відзначено нагородою на Конкурсі китайських дитячих фортепіанних творів XXI століття у 2000 році.

Щодо відношення композитора до китайського фольклору, Хантао Лі зазначає: «В музиці Чу Ванхуа відбивається ґрунтовний підхід до вивчення національної музичної традиції, як народної, так і професійної, яка сягає своїм коріння глибоко у тисячоліття. Він вмів показати приховану красу китайської народної музики, всі її тонкощі та особливості, які відображаються в різноманітті ладів, гармонії та ритму» [25, с. 9].

Проживаючи за кордоном, Чу Ванхуа залишався китайським композитором та прагнув повернутись на батьківщину. Під час навчання в університеті, він вів активну науково-просвітницьку роботу, постійно друкувався в китайських профільних журналах, таких як «Фортепіанне виконавство» та «Народна музика». Його також часто запрошували до різних музичних консерваторій та університетів Пекіна, Шанхаю Гуанчжоу та Шеньчженя, де він проводив майстер класи та семінари, читав лекції та концертував з власними творами.

На початку 2000-х років Рада з питань культури Китаю запросила Чу Ван-Хуа виступити з кількома фортепіанними концертами у Пекінському концертному залі та інших місцях у вересні 2002 року. Його книга «Вибрані твори для фортепіано» опублікована Музичним видавництвом Китаю. Протягом останніх 40 років він отримував замовлення від багатьох організацій по всьому світу, а деякі з його фортепіанних п'єс були відібрані до

екзаменаційних програм з фортепіано у Пекінській центральній консерваторії, Асоційованою радою Королівських музичних шкіл (ABRSM) у Лондоні. У 2014 році він був запрошений викладати в університет Сяменя.

Концерт для саксофона альтя з оркестром композитор написав у 2013 року на замовлення австралійсько-китайського саксофоністки Ї Янг. Він є першим концертом для саксофону в китайській музиці, та точкою відліку для сучасних китайських композиторів. Після прем'єрного виконання концерт завоював популярність серед китайських саксофоністів і зараз є їх неодмінним репертуарним твором.

Творчий метод Чу Ванхуа складається з трьох компонентів: інтеграція національного стилю в індивідуальний, використання китайської народної пісенної та танцювальної музики не тільки як цитати, а і в якості мотивно-ритмічних зерен, на яких побудовано основний тематизм багатьох творів, емоційна складова народної пісні виражається в використанні відповідних тембрів, які максимально наближені за своїми виражальними (в тому числі специфічним звуковидобуванням) якостями до сутності пісенної поезії. включає три особливості.

Концерт для саксофона альтя Чу Ванхуа є великим внеском у репертуар не тільки китайських виконавців, а і класичного саксофону загалом. Композитор винайшов особливі прийоми, які передають самотність звучання інструменту в контексті національного музичного стилю. Основний тематизм концерту, який пронизаний національними мотивами, почергово з'являється в усіх оркестрових групах (в тому числі мідній та дерев'яній групі духових інструментів). В багатьох фрагментах твору інструменти (як сольний так і оркестрові) імітують звучання музики природи, натхненну поезією краєвидів, таким чином, орнаментальне традиційне музичне мистецтво втілено за допомогою цих особливих прийомів. Цей концертний твір для саксофону несе в собі не лише характерний китайський музичний стиль, але й яскраво відображає дух часу.

Циган Чень народився у 1951 році в інтелігентній родині: батько був художником та каліграфістом, а мати педагогом та піаністкою, в якій не підтримували політичний курс того часу, музикою займався з дитинства. Наслідки Культурної революції музикант відчув у юному віці, коли його відправили на військову службу, де він три роки проходив «перевиховання» саме через його прихильність до сучасної музики, але це його не зламало, і він продовжив навчання композиції. Коли розпочалася політика «відкритості», він поступив в клас композиції Лоу Джунджуна Пекінської центральної консерваторії, витримавши конкурс серед двох тисяч претендентів. За часи навчання взяв участь у національному конкурсі композиторів (1983) та здобув першу премію, що дозволило йому виїхати за кордон для подальшого навчання у аспірантурі.

З 1984 по 1988 рр. він навчався у Паризькій вищій національній консерваторії музики і танцю у Олів'є Мессіана, також відвідував заняття Іво Малеця, Бетсі Жолас, Клода Балліфа та Жака Кастереда. У Франції він отримав основну композиторську школу та навчився сучасним технікам, відвідував новітні мистецькі заходи та був в центрі музичних інноваційних ідей. Проходив стажування в IRCAM та мав змогу працювати з такими колективами як Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, Ensemble Modern та ін., регулярно брав участь у композиторських конкурсах та здобував призові місця.

У 1990 році розпочався важливий етап в його творчій кар'єрі, композитор багато подорожує, збагачуючи свій досвід та паралельно здобуваючи визнання в інших країнах, поступово відходячи з парадигми французької сучасної композиції. В цей період він написав такі відомі твори як «*Reflet d'un temps disparu*» («Відображення втраченого часу») для віолончелі з оркестром, які вперше виконав відомий американський віолончеліст китайського походження Йо-Йо Ма та Національний оркестр Франції, «*Iris dévoilée*» («Квітучі іриси») для жіночого вокального тріо, традиційних китайських інструментів та оркестру, який він написав на

замовлення Музичного фонду Кусевицького та Radio France, «*Wu Xing*» («П'ять фаз») для оркестру, концерт для гобою з оркестром «*Extase*». З 2000 років композитор постійно співпрацює з британською компанією звукозапису Virgin Classics (з 2013 року – Warner Music Group). У 1992 році композитор отримав французьке громадянство, заснував музичну Gonggeng Academy та музичний коледж, на базі яких проводить фестивалі [56, с. 4].

Двічі, у 2004 та 2012 роках китайські провідні музичні видання визнавали Ченя Цигана кращим національним класичним музикантом, у 2005 році він отримав Гран-прі французької асоціації SACEM за концерт для гобою з оркестром «*Extase*», який увійшов в однойменний альбом, він також був визнаний кращим сучасним твором за версією Академії Шарля Кроса у 2006 році. у 2008 році композитор керував музичною частиною на відкритті Олімпійських ігор в Пекіні, що посилило його вплив в сучасному музичному світі. У 2012 році був нагороджений Орденем Кавалера мистецтва та літератури Франції, в 2014 р. композитор отримав нагороду «Золотий кінь» за найкращу оригінальну музику до фільму Чжана Імоу «*Повернення додому*», яку виконував відомий піаніст Лан Лан.

Твори Ченя Цигана були виконують такі відомі музиканти, як Йо-Йо Ма, Лан Лан, Шарль Дютуа, Алан Гілберт, Лорін Маазель, Леонард Слаткін, Жан-Ів Тібоде, Деніел Гардінг, Майкл Тілсон-Томас, Роджер Норрінгтон, Мюн-Вун Чунг, Готьє Капусон, Едо де Ваарт, Елісон Болсом та ін. Його музика звучить на провідних фестивалях у виконанні таких колективів, як Національний оркестр Франції, Філармонійний оркестр Радіо Франції, Лондонський симфонічний оркестр, Королівська філармонія Ліверпуля, Національний оркестр ВВС (Уельс), Національний оркестр Капітолія Тулузи, Мюнхенський філармонічний оркестр, Гонконгська філармонія, Мельбурнський симфонічний оркестр, Сіднейський симфонічний оркестр, Симфонічний оркестр Штутгартського радіо, Шанхайський симфонічний оркестр, Монреальський симфонічний оркестр, Тайванський філармонічний оркестр та ін. Твори Ченя Цигана представляють багато жанрів та напрямів,

серед яких симфонії, камерна музика, концерти, балет та музичні перформанси, музика для кіно, естрадні пісні.

Цінь Венчень, який сьогодні є відомим композитором, народився у 1966 році в провінції Внутрішня Монголія, там поступив в школу мистецтв та отримав перші виконавські навички. У 1987 році він поступив в Шанхайську консерваторію на кафедру композиції до Чжу Цяньєра та Сюя Шуя, одразу після закінчення розпочав викладацьку діяльність в Пекінській центральній музичній консерваторії. З 1998 по 2001 проходив стажування у Ніколаса Хубера в університет мистецтв Фолькванг в Ессен з композиції, де отримав диплом в Ессенському державному інституті музичної науки.

Творчість композитора досить різноманітна, він є автором симфонічних, камерних творів, обробок народних пісень для різних інструментальних та вокально-інструментальних складів, музику для кіно та телепроектів. Має багаторічну співпрацю з Берлінським міжнародним симфонічним оркестром, Баварською радіостанцією, є постійним учасником Бернського міжнародного фестивалю, Бієнале нової музики в Ганновері, Голландського фестивалю, Трансатлантичного фестивалю, Китайсько-японського музичного фестивалю, отримує постійні замовлення на окремі твори та творчі проєкти: знаходячись в Китаї, він має спільні творчі проєкти з німецьким камерним оркестром «Ensemble Recherche», французьким ансамблем «L'Ensemble Itinéraire», європейським ансамблем «Antidogma Musica», Токійським муніципальним симфонічним оркестром, симфонічним оркестром Берлінського радіо. Міжнародне визнання композитори привернуло увагу до нього на батьківщині, його постійно виконують великі та камерні колективи Китаю, музиканти відмічають силу, харизму творчої особистості Ціня Венчєня, який швидко вийшов на власний оригінальний стиль.

Цінь Венчень є одним із найважливіших композиторів свого покоління. Він активно включає традиційні китайські інструменти у свої твори, таким чином, створюючи своєрідний міст між китайською традицією та західною

сучасною музикою. Його музична мова поєднує в собі тонкі, інтенсивні та диференційовані звучання із несподіваними ходами розвитку.

Композитор є володарем семи нагород на міжнародних композиторських конкурсах у Німеччині, США, Японії та Тайвані. Його основними творами є «Тінь Сонця» (1987), концерт для зурни (або сони) та народного оркестру «Поклик Фенікса» (1996), «Травневе паломництво» для оркестру (2004), концерт для шена, блокфлейти та оркестру «Вітер і місяць співають в один голос» (2004), «П'ять пісень на горизонті» (2005), «Звуки, що пробуджують спогади» (2006), «Діалог з природою» для магнітофонної стрічки та оркестру (2010), скрипковий концерт «Гірські кордони» (2012), струнний квартет «Плач вітру» (2013), «Відлуння з того берега» для гучжена та оркестру (2015), «Самотня пісня» (2015), концерт для шена з оркестром «Хмарна річка» (2017), концерт для шена та чжена «Поезія краю» (2020), близько 30 творів для китайських автентичних інструментів. Гамбурзьке видавництво «Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co» викупило ексклюзивні права на публікацію творів композитора.

Мей-Мі Лан є одною з наймолодших композиторок Китаю. З дитинства вона грала на фортепіано, в чотирнадцять років почала професійно займатись музикою (фортепіанним виконавством та композицією), а в вісімнадцять опанувала гру на кларнеті. У 1998 році Мей-Мі Лан закінчила національний тайванський коледж мистецтв, який зараз є національним тайванським університетом мистецтв. Вирішивши підвищувати професійну майстерність за кордоном, вона у 2001 році поступила в приватний університет Карнегі-Меллона і вже у 2008 здобула магістерський ступінь з виконавства та докторський ступінь з композиції в Бостонському університеті. Ще навчаючись, вона почала працювати у Массачусетському технологічному інституті, де викладала теорію музики.

Перші твори Мей-Мі Лан отримали схвальні відгуки та чисельні нагороди, включаючи диплом університетського конкурсу серед оркестрів, вона переможець дипломної групи Університетського конкурсу оркестрів,

також отримала нагороду відомого американського кінокомпозитора Гарі Арчера, на міжнародній студентській конференції Асоціації Ліги композиторів у Маямі отримала почесну премію Крейга та Джанет Свон.

У 2009 році твір композиторки «Храмовий ярмарок» для оркестру був обраний святкування сорокової річниці Тайбейського національного оркестру у Чжунчженському концертному залі. Твір «Цунамі» для одинадцяти духових та двох ударних переміг на відбірному конкурсі національного симфонічного оркестру Тайваню у 2012 році, а також здобув перемогу на конкурсі «Концерт батьків і дітей» під патронатом та на замовлення тайванського духового ансамблю.

Мей-Мі Лан паралельно займається композиторською, концертною та педагогічною діяльністю, вона грає у молодіжному симфонічному оркестрі Тайбею, оркестрі та камерному духовому ансамблі Сінсяна. Викладає у національному тайванському університеті мистецтв та в сінчжуйській школі, інструктує духовий ансамбль молодшої середньої школи Нового Тайбею. Композиторка у своїх творах використовує елементи тайванського фольклору. Показовим в цьому плані є концерт для кларнета, струнних, арфи та ударних, який був виконаний в Нью-Йорку та в Університеті Айови на Шостій регіональній конференції Асоціації Ліги композиторів у 2004 р.

Висновки до розділу 2

Історія розвитку концертних інструментальних форм в китайській музиці сягає тисячоліть, вже тоді вони мали своє чітке функційне призначення, особливо яскраво це проявлялось у застосуванні тих чи інших інструментів. Також склалась система мотивів «купай», елементи якої відповідали тому чи іншому смислового контексту музичного твору. У добу Середньовіччя спостерігається стильове розгалуження за регіональними ознаками, і можна було розрізнити походження музичного твору особливо за манерою виконавства на інструментах.

Зміни в професійному мистецтві пов'язані з інтеграцією з західноєвропейською культурою. Незважаючи на те, що китайці завжди мали тісний зв'язок з іншими культурами, і це надавало поштовх до подальшого розвитку, все ж таки ці зв'язки обмежувались азійським регіоном, а коли в ХІХ ст. почався культурний обмін з далеким Заходом, ситуація змінилась в бік розширення та усталення жанрової системи в професійній музиці. Це стосувалось також музичної освіти, коли китайські музиканти мали змогу навчатись не тільки завдяки прийдешнім європейським та американським професіоналам, а й самим виїжджати вчитись виконавській майстерності а композиції на Захід.

У ХХ ст. систематизація розвитку концертних форм поділяється умовно на три (або чотири – за різними визначеннями) періоди: початок ХХ ст. – до японсько-китайської війни, воєнний період, період Культурної революції та період нової політики відкритості. Динаміка розвитку культури, зокрема музики, була неоднорідною, оскільки в середині століття західний культурний вплив був під забороною, закривались навчальні заклади, припиняли діяльність професійні музичні колективи, прогресивні діячі відчували на собі ідеологічні репресії. Формування та функціонування великих творчих колективів – симфонічних оркестрів та оркестрів народних інструментів має велику історію – від першого симфонічного оркестру Шанхаю (рік заснування – 1879) до нових колективів на кшталт симфонічного оркестру в Ханьчжоу (рік заснування – 2010).

Розвиток жанру інструментального концерту в Китаї має свої етапи: в середині століття сформувався жанр скрипкового концерту, в Шанхайській консерваторії організувалось музичне товариство з вивчення народних інструментів, композитори намагались відтворити їх звучання за допомогою класичних оркестрових інструментів. Також цікавим фактом є те, що в концертному жанрі була популярна колективна творчість: скрипковий концерт «Лян Чжу» («Любов метеликів») був написаний сумісно Ченем Ганом та Хе Чжаньхао, який ще існує як концертна п'єса для соло саксофона. В

сучасній виконавській практиці концерт також грають на національних інструментах, таких як ерху, піпа, люцінь, а також в супроводі ансамблю або оркестру народних китайських інструментів. Фортепіанний концерт «Хуан Хе» написали композиторів Ін Ченцзун, Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шен Ліхун, Ши Шучен та Сюй Фейсін, а концерт «Діти південного моря» був написаний Чу Ванхуа та Чжу Гуньї.

Концерти для дерев'яних духових інструментів як жанр формувався у 80-ті роки ХХ ст. Першим зразком жанру є концерт для кларнету та оркестру «Звуки Паміру» Ху Біцзіна. В 90-ті рок з'явилися оригінальні концерти для автентичних духових інструментів – концерт для зурни (або сона) та народного оркестру «Поклик Фенікса» Ціня Венченя, який також є автором концертів для шена, блокфлейти та оркестру «Вітер і місяць співають в один голос», для шена з оркестром «Хмарна річка» та для шена та чжена «Поезія краю». Окремо треба сказати про художній образ фенікса, який має символічне значення в культурі Китаю. Він відбивається навіть у топоніміці країни: «На північному березі річки Цзін, за 3,5 кілометри від окружного центру Цзінчуань, є невелике гірське село, оточене горами та річками, у формі фенікса, що розправляє крила, воно має назву Фенікс» [10]. Найбільше поширення образ фенікса має в поезії та живопису, а в музиці це концерт для яциня з оркестром «Фенікс» Сюя Чанцзюня та згаданий концерт Ціня Венченя. В ХХІ ст. в жанрі концерту для дерев'яних духових інструментів з'явилися концерт для кларнета, струнних, арфи та ударних Мей-Мі Лан та концерт для альту саксофона та оркестру Чу Ванхуа.

Композитори, які розвивали жанр інструментального концерту для дерев'яних духових інструментів, відносяться до різних поколінь, тому він представлений цікавими та різноманітними за стилістикою творами. Наприклад, в концерті для кларнету з оркестром «Звуки Паміру» Ху Біцзіна поєднується класична європейська ладо-тональна система з елементами китайської народної музики та деякими елементами сучасної музичної мови; концерт для зурни (або сона) та народного оркестру «Поклик Фенікса» Ціня

Венченя відрізняється оригінальним інструментальним складом, великою кількістю звукообразальних прийомів, які досягаються різноманітним сонорним прийомом; в його же концертах для шена з оркестром «Хмарна річка», для шена, блокфлейти та оркестру «Вітер і місяць співають в один голос», шена та чжена «Поезія краю» також поєднується музична автентика з сучасними композиторськими техніками; концерт для гобою з оркестром «Extase» Цигана Ченя є зразком музичного структуралізму; в концерті для кларнета, струнних, арфи та ударних Мей-Мі Лан вперше з'являються елементи тайванського фольклору, які гармонійно вплітаються в сучасну концертну композицію; в концерті для альту саксофона Чу Ванхуа композитор поєднує різні ладові системи. Автори концертів для дерев'яних духових інструментів мають щільні творчі зв'язки з західною культурою, сумісні творчі проекти з різними колективами та установами. Їх концерти для дерев'яних духових інструментів мають популярність серед виконавців та слухачів.

РОЗДІЛ 3

ІНТОНАЦІЙНО-ТЕМАТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ КОНЦЕРТНИХ ТВОРІВ ДЛЯ ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

3.1 Ху Біцзін. Концерт для кларнета з оркестром «Звуки Паміру»

Твір є першим зразком в концертному жанрі для духових дерев'яних інструментів. Він написаний в тональній європейській системі (основна тональність – соль мінор) та тяжіє до класичної композиторської техніці, як у формі, так і у змісті. Концерт має класичну тричастинну структуру, яка слідує темповому принципу швидко – повільно – швидко. Співвідношення соліста та оркестру відбиває класико-романтичні традиції європейського концерту, що проявляється у постійному тематичному діалозі кларнету та супроводу. Народнопісенні джерела, які складають основу тематизму концерту, підтверджують естетичне підґрунтя твору. Концерт одразу набув популярності та увійшов в репертуар провідних китайських кларнетистів. Він також є прекрасним дидактичним матеріалом, завдяки якому починаючі виконавці здобувають майстерність, тому композитор зробив повноцінне перекладення концерту для кларнета та фортепіано: «Концерт “Звуки Паміру” Ху Біцзіна існує у двох варіантах – як камерний твір (для кларнету та фортепіано), так і велика концертна форма. У поєднанні з музичними елементами Близького Сходу музичний матеріал концерту походить з таджицької народної музики, звукозображальність лежить в основі ідеї твору, яскравий образ створюється за допомогою різноманітних звукових ефектів. Три частини, з яких складається концерт, більше нагадують три картини, що зображують плато Паміру» [39, с. 26].

Особливістю інтонаційної роботи концерту є те, що він заснований переважно на народнопісенному матеріалі памірських таджиків з відповідними ладо-гармонічними особливостями. Концерт програмний,

переважно описового та живописного характеру, це закладено в його назві, проте це не просто звукозображальні звукові «картини», які відбивають певні пейзажні замальовки, це роздуми, почуття та особлива філософія, що сягає своїм корінням в глибину історії, природа, яка пов'язана з людськими долями тих, хто жив колись, живе сьогодні та буде жити в майбутньому. Шуан Чжу пропонує «епіграф» до концерту, який створює відповідний настрій для виконавців та слухачів: «На горі Куньлунь Памірського плато є дві дороги, одна дорога веде до Пакистану, а інша – до Тибету» [39, с. 32]. Це вступ до I частини. Чіао Тін-Фен надає більш розлогий опис картин життя та природи, які втілено як художній образ в концерті: «Перша частина описує караван верблюдів «У першій частині зображено каравани верблюдів, які йдуть Шовковим шляхом. Зміни тематизму відображають безмежні краєвиди Шовкового шляху та важку подорож караванів верблюдів. Загальне відчуття таємниче і широке. Друга частина малює ніч на Памірі і чисте кохання між чоловіком і жінкою. Темп досить повільний, що сприяє спокійному настрою загалом. Третя частина контрастує з другою. Це відтворення весільного обряду памірців. Це сама картина весілля, піднесені настрої людей, панують настрої радості та пристрасті» [3, с. 90].

Основною особливістю інтонаційної мови концерту є використання середньо-азійських ладів та елементів таджицького фольклору. Ладова перемінність проявляється в зміні її опори відносно збільшеної секунди (b – cis): якщо використовується звукоряд від «соль» (основна тональність), то це мінор з IV підвищеною, якщо звукоряд від «ля», то збільшена секунда між II та III щаблями, якщо від «ре», то гармонічний мінор з II пониженою (фрігійською). Перемінні лади функційно пов'язані один з одним: від «соль» – основний, від «ре» – домінантовий, від «ля» домінантовий до «ре». Їх використання впливає на характер мелодики та гармонії. Композитор, дострибуючись тональних зв'язків, використовує ладову перемінність в зміні тематизму: так, головна партія I частини базується на звукоряді від «соль», а побічна – на звукорядах від «ля» і «ре». При цьому звукоряд від «ля» є

домінантовим по відношенню до звукоряду від «ре» (якій в побічній партії є основним). Окремо треба зазначити, що композитор застосовує не темперовані елементи та робить в партитурі спеціальні позначки для виконавців в потрібних місцях: збільшена секунда не є збалансованою, підвищений тон звучить гостріше завдяки мікрохроматизму, як в повільному тематизмі, так і в пасажах

Оркестровка твору, що в основному відповідає нормам класичного концерту, в окремих епізодах імітує ансамблеве звучання народних інструментів. Так, яскраво це проявляється в III частині, присвяченій весільному святу та побудованій на народно-танцювальному матеріалі, в акомпанементі імітується бубон, народна флейта (яка, своєї черги, наслідує крик яструба). Цей традиційний інструментарій супроводжує обряд «*diao yang*», коли чоловіки на конях ловлять кіз.

Концерт для кларнету з оркестром «Звуки Паміру» є зразком класичного інструментального концерту в китайській музиці. Поруч з кларнетовими концертами В. А. Моцарта, К. М. Вебера, А. Штадлера, Л. Шпора, М. Бруха, К. Нільсена, П. Хіндеміта, А. Копленда, Дж. Адамса, К. Ахо, Е. Картера, М. Ліндберга, Д. Мартіно, К. Рауса, Дж. Вільямса концерт «Звуки Паміру» Ху Біцзіна є хрестоматійним твором, який є обов'язково у кожного китайського кларнетиста. Як класичний зразок жанру, він тяжіє до романтичної традиції, звісно, з елементами сучасної музичної мови (яка переважно перетинається з народнопісенними та народно-танцювальними елементами таджицького фольклору). Програмність твору використовує як конкретні образи (природа, гори, караван верблюдів, весілля, мерехтіння річки в місячну ніч), так і опосередковані, тобто цілком відповідає романтичній естетиці, в якій наочні образи пов'язані з почуттями та суб'єктивним світом людини. Концерт є першим серед концертів дерев'яних духових інструментів китайських композиторів, він дав потужний імпульс для написання творів в цьому жанрі з використанням інструментів в різних комбінаціях. Слід сказати, що композитори-наступники у своїх творах широко використовують

різноманітні сучасні композиторські техніки, але зразком є кларнетовий концерт Ху Біцзіна.

3.2 Циган Чень. Концерт для гобою з оркестром «Extase»

Концерт для гобою та симфонічного оркестру «Extase» Цигана Ченя був написаний у 1995 році, але впродовж наступних років зазнав декількох транскрипцій для різних складів, так, у 1997 році він був адаптований для гобою та інструментального ансамблю «Extase–II», у 2010 – для гобою та ансамблю традиційних національних інструментів «Extase–III», у 2011 – для гобою та оркестру народних інструментів «Extase–IV» [3, с. 186–187]. Його виконували в різні часи так відомі диригенти як Вольфганг Фортнер, Лукас Фосс, Ед Спаньярд, Лорен Петіджералд, Леонард Слаткін та ін [8, с. 998].

Концерт має яскравий тематизм, який проявляється в мелодиці, що тяжіє до народної китайської пісенності. Разом з тим, твір цілком відповідає стильовим тенденціям кінця 90-х років, поєднує в собі різні сучасні техніки композиції. Авторитетне видання «BBC Music Magazine» писало, що «впевнене відчуття структури та розвитку Ченя в цих чотирьох творах [які увійшли в альбом «Extase» – *Я.Ч.*] досягли значної драматичної сили та іскрометного гумору. Його володіння оркестровим кольором і фактурою як ніколи не виражались краще» [27]. Головною особливістю концерту є прозора оркестровка, кожний інструмент або інструментальна група виділяється в загальній фактурі, основна мелодична лінія підкорює собі решту, що є або звуковим фоном, або контрапунктуючими лініями, також в окремих епізодах застосовано підголоскову фактуру, іноді в оркестрі залишаються лише дві мелодичних діалогуючих лінії, що створює контрастний ефект. Партія соліста розвинута, композитор застосовує прийоми мікрохроматики (вже на самому початку твору), фрагменти нетемперованого тематизму походять від національної пісенної та інструментальної традиції. Звукообразальність в партії соліста теж має місце в окремих епізодах (в тому числі на самому початку концерту). Також цікаві його діалоги між окремими групами інструментів (ударними – в розвиваючій частині, струнними – в репризі).

Структура концерту одночастинна поемного типу, але прослідковується внутрішній розподіл на три частини, які не мають чітких меж, в основному це вирішено тембральними засобами – зміною оркестрової фактури з перевагою тих чи інших інструментальних груп. Поєднання сучасних композиторських технік з диференційованим тематизмом є головною особливістю концерту, мелодизм – головний драматургічний важіль, за яким йде загальний розвиток форми.

Одним з цікавих виконавців концерту є Чже Чен, який грав твір на церемонії закриття фестивалю «Тиждень нової музики» в Шанхаї у 2014 році, він мав величезний успіх серед слухачів та критиків через яскравий мелодизм та проникливе виконання. Музичну освіту отримав в Вищій школі музики в Парижі, де 2007 році в отримав дипломи камерного та оркестрового концертного виконавця. Його вчителями були П'єр-Крістоф Бріллау, Мінхун Сунь і Хуацін Ху. Він також навчався у Жака Тайса, Жан-Клода Жабуле, Мішеля Гібуро.

Концертуючий гобоїст та викладач має широкий в стильовому плані репертуар, він є засновником духового ансамблю, з яким часто гастролює в Європі, Азії та Америці. Активно просуває твори китайських композиторів у світі: виступає з прем'єрами сучасних творів для гобою, таких як «Trace III» для гобоя соло (2011) і «Two birds in a cage» для гобоя та англійського ріжка (2012) Деціна Вена, «Мелодія №2» Мушенг Чен (2012) та ін.

У 2016 році під час прямої трансляції на Shanghai Art TV Channel він виконав концерт для гобоя «Paysage d'Hiver» Шуя Сю з Шанхайським симфонічним оркестром. Також музикант інтерпретує концерти Вівальді, Баха, Марчелло та інших композиторів бароко, виконуючи їх з різними оркестрами. Ченг є членом музичної асоціації «Asian New Music Group», в рамках якої виконує твори сучасних композиторів для китайських слухачів.

Чен був запрошеним головним гобоїстом у таких оркестрах, як Шанхайський симфонічний оркестр, Шанхайський філармонічний оркестр і оркестр Шанхайського оперного театру. Він виступав на музичних

фестивалях, включаючи «IDRS», «ADRA», «Shanghai New Music Weeks», «Shanghai Spring Festival» і «Qingdao International Goboe Festival».

Перш ніж приєднатися до факультету тростинних духових інструментів Школи Штайнхардта Нью-Йоркського університету у 2018 році, Ченг 11 років працював у Шанхайській музичній консерваторії та музичній середній школі при консерваторії. Його учні є лауреатами численних конкурсів, таких як Міжнародний конкурс гобоїстів ADRA (Asian Double Reed Association, дослівно – Азійська асоціація подвійної тростини), конкурс камерної музики, Гонконзький міжнародний музичний фестиваль та ін. Ченга запрошували проводити майстер-класи в Нью-Йорку, Гонконгу та Пекіні.

Уривок концерту був виконаний 27 березня в Королівській опері Версалю в рамках візиту китайського президента Сіна Цзіньпіна у Францію, де його приймав французький колега Франсуа Олланд [71], який виконував соліст Нью-йоркської філармонії Лян Ванг з оркестром Оркестру Колонни під орудою Лорена Петіджералда.

Концерт для гобою з оркестром «Exase» Цигана Ченя також виконує відомий французький гобоїст Жан-Луї Капезалі, якій здобув славу ще у 80-х роках, коли став солістом Філармонічного оркестру французького радіо. На початку кар'єри він здобув премії на престижних міжнародних конкурсах в Женеві (1982) та Празі (1986). З кінця 80-х працює у Паризькій консерваторії, з 1998 року – в Ліонській консерваторії, де завідує кафедрою дерев'яних духових інструментів, а у 2008 році відкрив клас дерев'яних духових в Лозаннській консерваторії. Педагогічну діяльність активно поєднує з концертною, гастролує як соліст з відомими колективами, такими як Філармонічний оркестр французького радіо, ансамбль паризького симфонічного оркестру, Камерний оркестр Тулузи, Симфонічні оркестри Тайваню, Бордо, Монпельє, Камерний оркестр Японії у Китаї, Японії, південній Кореї, Тайвані, країнах Скандинавії, Польщі, Чехії, США, Італії, Іспанії, де грає на різноманітних концертних майданчиках та проводить майстер-класи.

Нідерландсько-мексиканська гобоїста Ітцель Мендес Мартінес, яка навчалась в Амстердамській консерваторії (у 2016 році отримала ступінь бакалавра, у 2018 – магістра), виконала гобойний концерт Цигана Ченя («Extase II») у 2018 році, коли її запросили солісткою в Амстердамський оркестр, яким керує Ед Спаньярд. Також вона співпрацює з такими колективами як Філармонічний оркестр нідерландського радіо, Лондонський симфонічний оркестр, оркестр Амстердамської філармонії, оркестр Люцернського фестивалю, симфонічний оркестр Халапи.

3.3 Цінь Венчень. Концерт для сони (або зурни) та оркестру «Поклик Фенікса»

Концерт був написаний у 1996 році для сони (зурни) та оркестру традиційних китайських інструментів, прем'єра якого відбулась у 1997 році – його виконав відомий виконавець на традиційних інструментах Го Ячжи з Китайським молодіжним оркестром національних інструментів. Драматургія твору побудована відповідно легенді про фенікса, який є «символом, чесноти, благодаті, вірності і чесності у китайській міфології? ідеальний баланс інь і янь» [57, с. 2]. Твір має оповідальний характер, починається від поклику міфічного птаха, зображає його загибель у вогні, а далі – відродження з полум'я, таким чином, одночастинна структура концерту має внутрішній розподіл на епізоди: вступ, експозиція (з першою темою), розвиток (з другою та третьою темами) та заключення (включаючи коду). Композитор визначив розділи свого твору поетичними рядками:

I. «Світанок»

Яка колісниця повезе вас у далекий край?

Це так далеко, що ніколи не повернешся.

О, яка колісниця?

II. «Вітер»

Йде сонце музика, а сонце кінь;

Ти сидиш так близько, і все ж ти так далеко.

III. «Вогонь»

Як море, що піднімається до неба,
 І як Пегас дикий і неприборканий,
 Він проноситься в бік річки. [57, с. 2].

У розгорнутому вступі одразу відчувається декоративно-зображальна роль соліста та оркестрових груп: сона імітує крик фенікса за допомогою форшлагу, поступово додаються ударні інструменти – гонг, великий дзвін, тарілки, а також екзотичності звучання додають оригінальні інструменти – хлист і південне колотало, які задають чіткий ритм. пізніше додається трубчатий дзвін. В експозиції 3 соною перекликаються флейти ді та сая, створюючи т.зв. відлуння для солюючої партії та поступово завойовуючи її роль. Цікаво вирішений дуетний епізод флейт та ерху і піпи: духові та струнні інструменти імітують один одного, що нагадує пташиний гомін, але без сони в ньому немає голосу фенікса. Соліст з'являється тільки в середині основної теми з вступним призивним мотивом (форшлаг на «ре»). У розвитку зображено сцену самоспалення фенікса (героїзм традиційно асоціюється із самогубством [58, С. 56]), яка вирішена ритмічним подрібненням малюнку у соліста з його повним розчиненням в оркестровій фактурі, а флейта ді продовжує партію соліста. В кінці розвиваючого розділу відбувається відродження фенікса: спочатку сона взаємодіє з низькими струнно-щипковими, далі його партія стає більш розвинутою ритмічно та мелодично, збільшується діапазон, з'являються широка інтерваліка. Заключення та кода символізують спогади про події, в тематичному плані це вирішено за допомогою повернення елементів попередніх тем. Цікава ладова драматургія твору. Якщо спочатку використовується ангемітонні звукоряди невеликого об'єму, то в кінці простежуються елементи мажорного ладу (Соль мажор – До мажор). В концерті поєднано різні композиторські техніки – в основному переважає сонористика (з відповідними прийомами звуковидобування у соліста та оркестру), диференційований тематизм та мікротематизм – від структуральної композиції, а також є ознаки класичної тональності.

Ідея використання оркестру традиційних інструментів була пов'язана з метою досягнення звукозображального ефекту. Так, духові інструменти (сони або зурни, флейти лі та сяо) використовуються для зображення гомону різних степних птахів, за допомогою ударних інструментів зображено безкрайній степ Внутрішньої Монголії, металеві ударні інструменти імітують пориви вітру, деякі струнні інструменти імітують автентичні інструментальні «ендеміки» (наприклад, техніка гри на ерху нагадує шумовий ефект монгольського морінхура, що також зображує безкрайній степовий пейзаж). У 2010 році композитор переробив його для симфонічного оркестру, відтоді твір виконується симфонічними колективами різних країн.

У 2019 році концерт для сони та симфонічного оркестру звучав на церемонії відкриття Китайсько-Азійського музичного фестивалю (China-ASEAN Music Festival) 28 травня, який щороку у травні проводить Університет мистецтв Гуансі в центрі культури та мистецтв Гуансі в Наньніні. Концерт Ціня Венчєня (разом з творами І Чєня, Чжуна Цзюньчєня, Веня Деціна та Сю Шуя) був виконаний симфонічним оркестром Гуансі під орудою Рауля Лея, партію соліста виконала Цяньюань Джан, відома виконавиця на традиційних духових інструментах, яка неперевершено володіє технікою гри на соні, її інтерпретація концерту викликала овації [45].

Чжан Цяньюань (нар. У 1989 р.) – молода виконавиця на традиційних китайських духових інструментах, викладач сони Центральної музичної консерваторії в Пекіні. У 2001 році розпочала навчання в музичній школі школи при Шанхайській консерваторії в класі професора Лю Іна. У 2007 році поступила до Шанхайської музичної консерваторії на кафедру народної музики. У 2011 році вступила в аспірантуру та стала єдиною виконавицею на соні з відповідною освітою.

У 2009 році здобула премію «Золотий дзвін» на Національному конкурсі інструментальної музики, а також золоту медаль на I Національному конкурсі серед виконавців на духових інструментах. Через рік взяла участь у міжнародному фестивалі «Шанхайська весна». Відтоді постійно бере участь в

конкурсах і фестивалях: «Шанхайська весна», Національний конкурс народної музики, концертному проєкті китайської музичної асоціації «Golden Bell Star». Вона також є лауреатом кількох міжнародних конкурсів, таких як 35-й Віденський міжнародний конкурс молодіжного мистецького фестивалю в 2006 р., Міжнародний музичний фестиваль Liangollen в Британському Уельсі в 2008 р., Міжнародний музичний фестиваль в Узбекистані в 2011 р., вона також була нагороджена премією Shanghai Art Talents Prize у 2010 та 2013 рр. Прихильність до національних традицій виконавиця втілює у власних творчих проєктах, які мають поетичні назви (наприклад, на IX конкурсі народної музики Китаю вона представила роботу під назвою «Любов до острова скарбів, кохання через протоку»). У 2015 році грала на урочистих заходах з нагоди 50-річчя Шанхайського симфонічного оркестру. Як музикант-фольклорист бере участь у традиційних театральних виставах, так у 2014 грала в спектаклі «Family China Jiangnan Rhyme». Виконавиця співпрацювала з національними та закордонними оркестрами, такими як Симфонічний оркестр Віденського радіо, Шанхайський симфонічний оркестр, Шанхайський філармонічний оркестр, Симфонічний оркестр Шанхайської опери, Симфонічний оркестр Циндао, Симфонічний оркестр Шеньчженя, Тайванський національний китайський оркестр та ін. У 2014 році Цяньюань випустила свій перший сольний альбом. У 2017 році взяла участь в міжнародному мистецькому проєкті у Будапешті «Golden Bell Star Jasmine Folk Orchestra», в тому ж році разом з Тяньцзінським національним оркестром грала на масштабному концерті «Silk Road Style». У 2018 році взяла участь на церемонії відкриття міжнародного фестивалю «World New Music Festival».

Концерт для сони з оркестром «Поклик Фенікса» Ціня Венченя увійшов в її репертуар у 2016 році, вона була запрошена композитором для запису його авторського альбому «Qin Wenchen Concerto Works Album» разом з Симфонічним оркестром Віденського радіо для концерту, який був виданий компанією «Naxos Classical Label». в травні була представлена його прем'єра на концерті «Chinese Overture – Chinese Symphony Concert», виконавиця

здійснила його студійний запис у 2018 році. У 2019 році Чжан Цяньюань виконала концерт на церемонії відкриття «China-ASEAN Music Festival».

Як відомо, сона (зурна) потрапила у Китай з Передньої Азії ще до нашої ери та впродовж тисячоліть зазнав змін і став національним китайським інструментом. Чжан Цяньюань є одною з небагатьох виконавиць на цьому інструменті міжнародного рівня. В інтерв'ю вона зазначала, що звук цього інструменту нагадує їй пташиний спів, і вона може експериментувати, імітуючи різні «пташині» звуки [32]. Китайська легенда про фенікса приваблює людей здавна. Міфічний птах, який відродився з полум'я є символом нації. У 2017 році вона виконала твір Рена Тунсяна «Сотні птахів, які поклоняються Феніксу», нав'язаний живописом китайського художника Чжао Шуру (1974–1945). Концерт «Поклик Фенікса» для Чжан Цяньюань є знаковим твором, який представляє її творчу особистість на світовій сцені.

3.4 Мей-Мі Лан. Концерт для кларнета, струнного оркестру, арфи та ударних

Твір був написаний у 2003 році на замовлення асоціації американської духової музики (SCI) та виконаний в університеті Айови на VI Регіональній конференції Асоціації ліги композиторів та виконаний у 2004 році. Концерт двочастинний, кожна має 4 епізоди. I епізод I частини заснований на інтонаціях тайванській народній пісні «Квітка в дощову ніч» (у соліста, див. Додаток В). Треба зазначити, що композиторка не цитує народну пісню, а тільки використовує її добре впізнаванні інтонації. За зразок Мей-Мі Лан, ймовірно, взяла відомий концерт для кларнету та струнного оркестру А. Коппленда, багато прийомів успішно запозичила з його твору у своєму концерті, наприклад, «в каденції композитор відтворює прийом, який застосовував А. Коппленд – зміна темпу в бік пришвидшення» [94, с. 21–22], це підтверджує М. Стейнберг, який бачить спільні риси в настрої перших частин обох концертів [41, с. 523] Чжао-Тінг Фанг зазначає: «При створенні концерту для кларнета, струнного оркестру, арфи та ударних Лан знаходить баланс між сучасною композиторською технікою та популярною музикою, яку сприймає

широка слухацька аудиторія завдяки комбінації елементів сучасних композиторських стилів та народної музики, яка, своєї черги, спирається на нетональну гармонію» [3, с. 111]. Твір існує у двох версіях: оркестровій та камерній (для кларнета та фортепіано).

I частина стримана в темповому відношенні та мелодично розвинута, елементи тайванської народної пісні пронизують всю оркестрову фактуру, але, в основному, зустрічаються в партії соліста. В інтерв'ю композиторка порівнювала мелодико-ритмічний рух солюючої партії з вільним польотом птаха: розвиток форми в цілому йде за інтонаційною логікою та підкоряється лінійним зв'язкам [3, с. 99].

II частина швидка, ритмічно розвинута, перемінний метр і її основі створює ефект жвавого руху, у поєднанні з танцювальними елементами сприяє святковому настрою. II частину концерту Чжао-Тінг Фенг порівнює з фіналом сонати для кларнета та фортепіано Л. Бернстайна: «Ритм у II частині концерту для кларнета, струнного оркестру, арфи та ударних нагадує сонату Бернстайна. При виконанні концерту варто приділити увагу його ритмічній структурі, оскільки вона близька кларнетовій сонаті Леонарда Бернстайна, при виконанні обох творів важливо швидко переключитись від спокійного настрою першої частини до активно ритмічної другої [3, с. 113].

Концерт для кларнета, струнного оркестру, арфи та ударних є першим твором композиторки в цьому жанрі. Він відкрив шлях до концертних форм, в яких Мей-Мі Лан втілює різноманітні творчі ідеї. Жанр концерту представлений в таких творах як концерт для квартету фаготів та ансамблю духових «Гра для квартету» (2014), концерт для гобоя та духового ансамблю «Богиня Землі» (2014), концерт для скрипки та духового ансамблю «Чілія» (2016), концерт для кларнета та ансамблю кларнетів «Нові пейзажі Тайбея» (2019). Мей-Мі Лан робить цікаві транскрипції відомих творів, таких як «Bordel 1900» («Історія танго» для духового ансамблю, 2013), «Акула» (для духового ансамблю, 2014) А. П'яццолі, концерт для фортепіано з оркестром (концерт для фортепіано та духового оркестру) Дж. Гершвіна, «Ave Maria»

(для оркестру) Дж. Каччіні. Значне місце займають твори для духового ансамблю та духового оркестру: «Фьюжн» для духового ансамблю (2011), «Зіркова фантазія» для духового ансамблю (2013), «Шана Джорджу Гершвіну» для духового ансамблю (2013), «Карусель» для духового ансамблю (2013), «Веселий марш» для духового ансамблю (2013), «Карусельна фантазія» для духового ансамблю (2013), «Марш іграшкових солдатиків» для духового ансамблю (2014), «Живопис в стилі хакка», «Пісня про Атьяла» для духового ансамблю (2016), концерт для скрипки та духового ансамблю «Чілія» (2016), сюїта для духового ансамблю «Американські мрії» (2016), «Марш Моцарта» для духового ансамблю (2017), «Історія 814» для духового ансамблю (2017), «Пісня Хуалаяня» для духового ансамблю (2017), «Кінменські бомби» для духового ансамблю (2018), «Хаос – 78» для духового ансамблю (2018), «The 24 Polar Terms» для духового ансамблю (2018).

Як виконавиця, Мей-Мі Лан співпрацює з багатьма колективами, також виконуючи свої твори. Найулюбленішим колективом виконавиці та композиторки є Тайбейський молодіжний симфонічний оркестр, на базі якого у 2002 році було створено духовий оркестр. духовий оркестр ТСО брав участь у заходах, організованих міською владою., у 2006 році колектив був запрошений виступити на Азіатсько-Тихоокеанському музичному фестивалі в Макао. У липні 2010 року духовий оркестр ТСО був спеціальним гостем на Азіатсько-Тихоокеанському музичному фестивалі в Тайнані. Мей-Мі Лан має спільні проєкти як з цілим колективом, так і з його солістами.

3.5 Чу Ванхуа. Концерт для саксофона альт з оркестром

Перший в історії китайської музики концерт для саксофону з оркестром відрізняється виразною асоціативністю з багатьма класичними творами, переважно першої половини ХХ століття. Ймовірно, композитор мав на меті засвоїти всі здобутки жанру та представити «калейдоскоп» музичних ідей, які би віддзеркалювали різноманітні стильові знаки та інтонаційні звороти, притаманні конкретним творам того періоду. Твір чітко вписується в тенденції композиторської практики 10-х років ХХІ ст., основною з яких була т.зв.

стильова гра, яка продовжує рух від неокласицизму початку ХХ ст., та полістилістики середини ХХ ст., створюючи стильову тріаду, що охоплює століття. В основному задіяні стильові ознаки таких напрямів: імпресіонізм, неокласицизм, джаз, неофольклоризм, неоромантизм.

Концерт має чітку три частинну структуру класичного типу: помірно – повільно – швидко. Від класичного концерту в цьому творі запозичена загальна структура, типи тематизму (класичні – експозиційний, розвиваючий, заключний, передиктний), методи роботи з тематизмом, чіткі композиційні межі в середині кожної частини. I частина – три частинна розгорнута форма з елементами сонатної, де головна партія має більш узагальнений в жанровому відношенні тематизм, а побічна спирається на національну народнопісенну традицію з відповідною ладовою структурою (пентатоніка), Хантал Лі знаходить в I розділі інтонації популярної народної пісні «Леді Мен Цзян» (див. Додаток В), яка відома своєю ніжною ліричною мелодією, основна тема – це жалібний плач, вона характеризується високим рівнем емоційності, також використані ладові системи Гун, Шан, Цзяо, Юй [25, с. 19–21], за легендою Мен Цзян плакала за своїм померлим чоловіком так, що зруйнувалась обвалилась частина Великої Стіни – «в китайській культурі часто для досягнення найвищого емоційного рівня часто поєднуються образ жінки, її емоції та фольклор» [22, с. 38]; II частина – три частинна композиція, повільна, в якій поєднується джазові та національні китайські інтонаційні елементи, також композитор часто користується прийомом зміни висоти тону на довгих нотах (pitch bending), вона більш розвинута в мелодичному плані, більш пристрасна, створює оптимістичний настрій, це життя, яке прагне кохання; III частина побудована у формі класичного рондо (АВАСА) та заснована на народно-танцювальних ритмо-інтонаціях, особливістю є часта зміна метра: 4/4, 2/4, 5/4, 3/4, 3/8, 5/8, 7/8, 9/8 і 2/2.

Щодо асоціативних зв'язків у концерті, то, в першу чергу, треба згадати твори К. Дебюссі, М. Равеля та Дж. Гершвіна, але окремо треба зазначити, що в роботі з фольклорним тематизмом в концерті прослідковуються зв'язки з

«Симфонією з Нового Світу» А. Дворжака. Оркестровка концерту Чу Ванхуа заснована, перш за все, на традиціях оркестровки М. Равеля, особливо творів пізнього періоду (відчуваються паралелі з його Соль-мажорним фортепіанним концертом).

Концерт був написаний у 2013 р., світову популярність отримав у 2019 році, коли його виконав відомий австралійський саксофоніст Джозеф Лалло з Сяньменським симфонічним оркестром під орудою Джона Фергюсона. Випускник Мельбурнського університету, Лалло був премійований фондом Кетрін Грейс Маквільям за досягнення найвищого результату у навчанні. За умовами стипендії Донована-Джонстона, він продовжив навчання у Марі-Бернадетт Шар'є в Музичній консерваторії Бордо у Франції, а пізніше отримав ступінь магістра саксофонного виконавства та магістра оркестрового та оперного диригування в Страсбурзі. Джозеф є лауреатом численних нагород і стипендій, у тому числі стипендії за програму наукової підготовки для отримання докторської дисертації. «Виконавець/куратор», стипендія Strasbourg HEAR New Talent Scholarship 2013 та грант Австралійської ради мистецтв у 2012 році на навички та розвиток.

Джозеф Лалло є викладачем музики в Мельбурнській музичній консерваторії при Університеті Мельбурна та виступає за кордоном як соліст, камерний музикант і диригент. Він є художнім керівником Мельбурнського саксофону та Мельбурнського міжнародного фестивалю саксофону. Джозеф виступав і організовував майстер-класи по всій Європі, Північній Америці та Азіатсько-Тихоокеанському регіоні. «Джозеф виступав зі Страсбурзьким філармонічним оркестром, Оркестром Вікторії та Австралійським балетом, а також як соліст з китайським філармонічним оркестром Сямень і оркестром Pro Musica в Мельбурні, виконуючи Концерт для саксофона з оркестром Чу Ванхуа, Джозеф є членом шанованого ансамблю камерної музики Зіткнутися з віолончелістом Єліаном Хе та піаністкою Ясмін Роу, а також у Duo Обах із гобоїсткою Бріаною Ліман» [6]. Він є учасником

ансамблів камерної музики Collide з віолончелістом Еліаном Хе та піаністом Ясмін Роу.

Популярне шоу Дж. Лалло «Тінь коханого» поєднало мистецтво танцю, освітлення та нову австралійську музику, щоб розповісти історію кохання, втрати та пам'яті. Тривале мистецьке партнерство Джозефа з Джейд Норфолк призвело до їх створення Sound of Water, просторового та мультисенсорного концерту, який включатиме вісім творів австралійських композиторів зі світовими прем'єрами, прем'єра якого відбудеться в Мельбурні у 2022 році.

До концерту для саксофона альту Чу Ванхуа виконавець має особливе ставлення, в його репертуарі цей вір займає важливе місце: «Працюючи з Чу Ванхуа, я був вражений глибокою музичною чутливістю та оригінальністю композитора. Під час нашої першої спільного репетиції, коли сам Ванхуа акомпанував мені на фортепіано, він описував певні фрази, використовуючи лише легкі жести рук або прості та зрозумілі прикметники, які чудово пояснювали його музичний задум. Почути його виконання *концерту «Жовта ріка»* в Мельбурні також стало вагомим музичним подієм для мене, що дало чудове розуміння його музики та творчості. Мені випала честь двічі виконувати Концерт для альту саксофону з оркестром Чу Ванхуа. Спочатку з оркестром Pro Musica тут, у Мельбурні, а потім із філармонічним оркестром Сямень у Китаї. Обидва концерти були підготовлені та дириговані Джоном Фергюсоном, який більше п'ятнадцяти років присвятив себе дослідженню та виконанню музики Чу Ванхуа» [20].

3.6 Цінь Венчень. Концерт для шена з оркестром «Хмарна річка»

Концерт був замовлений композитору для Міжнародного фестивалю «Варшавська осінь» у 2017 році, його прем'єра прозвучала 23 вересня на церемонії закриття разом з творами Анни Корсун, Вітольда Лютославського, Франческо Філідеї, Пйотра Табакерніка [11]: оркестр Польського Національного радіо під орудою Яцека Каспшика, соліст – Ян Чжен. Твір має

цікаву оркестровку, особливо група ударних інструментів, яка поділена на 4 групи:

- 1) трикутник, гуіро, 2 співаючі чаші, малий барабан, сталевий барабан, дзвін, струни роялю;
- 2) батіг, 3 бонго, китайський сім, 4 тайських гонги, вібрафон;
- 3) крота, палички, бубон, бас-барабан, трубчасті дзвони, вібрафон;
- 4) вібра-слап, малий барабан, великий барабан, китайський цім, там-там, струни арфи [40, с. 16].

Композитор вклав у свій твір ідею постійного руху: «концерт, який рухається вперед, змінюється і не зупиняється – крім звучання східного інструменту – жодних спогадів про попередній момент» [7]. Перед слухачем повинна постати картина, коли хмари знаходяться в постійному стані нескінченних змін у безмежному небі, а промені світла зливаються на землю у великій кількості та в усіх напрямках, передаючи величезну енергію всім формам життя на землі. «Хмарна річка» – це нескінченні образні думки та емоції самого автора про хмари. Цей твір допоміг значно розширити техніку гри на інструменті. Останні вдосконалення у грі на шені призвели до створення нових форм тембру та у поєднанні з оркестром створили цікаві нові звукові ефекти.

Твір має наскрізний тип розвитку, сонорна композиція та особливий тип оркестровки створює оригінальний звуковий ефект, використання майже всіх звукозображальних можливостей шену та застосування рідкісних інструментів (не тільки автентичних азійських, а й середньовічних європейських, як крота) створює звукопис, який «зображує» мінливість хмар, що віддзеркалюються у річці, які є алегорією мінливості всього живого, та нагадують про вічний колообіг початку та кінця суцього.

Виконавиця концерту для шена та оркестру Чжен Ян – молода виконавиця на автентичному духовому інструменті, солістка Пекінського китайського оркестру, отримав ступінь бакалавра та магістра в Центральній музичній консерваторії, навчалась у професорів Чжан Сяодуна, Юань Юнчана

та Ян Шоучена, є відкриттям року за версією Пекінського симфонічного оркестру, 2018. Вона виконала прем'єри та записав понад 100 нових творів для шена, а як солістка брала участь у відомих національних та міжнародних музичних фестивалях: Міжнародний фестиваль сучасної музики «Варшавська осінь», Пекінський фестиваль сучасної музики, де грала концертні програми в таких, як Карнегі-хол і Національний центр виконавських мистецтв разом з Варшавським філармонічним оркестром, Національним симфонічним оркестром Китаю, Симфонічним оркестром Центральної музичної консерваторії та ін.

У репертуарі Чжен Ян твори Ціня Веньчєня «Хмарна річка», «Yunchuan», «Earth Music Poems», «Wanyuan Songfeng» Цзя Гопіна, «2049» Се Веньхуей, «Річки та стародавні струмки», «Twilight Winter Fu» Чжена Яна, «Люди неба і землі» Ву Тонга, Концерт для шена та оркестру традиційних інструментів Вана Ши, «ShengMing Yuanyang» Лю Чжуофу та ін. Була запрошена як солістка для мужичого проєкту «Sheng Ming Yuan Wang Zhen – Yang Sheng Solo Concert», який було здійснено у Пекінському концертному залі.

Молода виконавиця має сольні альбоми: «Feng Lai – Zheng Yangsheng Performance Album», «Pilgrim – Zheng Yangsheng Modern Works Concert», це перші студійні записи творів сучасних китайських композиторів для шена, а також «Feng Li», «Curtain Qing», «Twilight Winter Fu» та ін.

3.7 Концертні твори для саксофона соло інших жанрів

3.7.1 Чен Ган, Хе Чжаньхао. Концертна п'єса для саксофона соло «Лян Чжу».

Концерт «Лян Чжу» для скрипки з оркестром був написаний композиторами Ченем Ганом та Хе Чжаньхао, коли вони вчилися в Шанхайській консерваторії. У 50-ті роки, коли спостерігалась тенденція у комбінуванні національних традицій і західноєвропейських форм, в цьому плані концерт став одним з яскравих зразків такого підходу. Твір програмний, в основі лежить сюжет відомої китайської опери «Лян Чжу». Хе Чжаньхао,

який був членом «Експериментальної групи китайської народної скрипкової музики», який опановував скрипкове виконавське мистецтво, спочатку здійснив перекладення опери для струнного квартету, а згодом виникла ідея створення концерту для скрипки та оркестру. Для втілення цієї ідеї він запросив свого колегу композитора Чена Гана, який вивчав закони сучасної європейської композиції. Співпраця полягала в тому, що Хе Чжаньхао створив основні теми концерту, які базувались на китайській пісенній фольклор, Чен Ган здійснив обробку, гармонізацію, оркестровку та оформив матеріал Хе Чжаньхао в композицію одночастинного скрипкового концерту. Прем'єрне виконання концерту відбулось 27 травня 1959 року, в якості солістки була запрошена молода скрипалька Юй Лін, яка входила разом з Хе Чжаньхао в студентську експериментальну групу. Концерт особливий мав успіх у молодих музикантів, які були відкриті до сміливих творчих експериментів. Сюжет концерту спирається на старовинну китайську легенду про двох закоханих Ляна Шаньбо та Чжу Іньтай часів династії Цзинь, але вперше була записана тільки через багато століть в часи правління династії Тан. Легенда настільки популярна, що зараз існує чимало її різноманітних мистецьких інтерпретацій – в живопису, театрі, кінематографі.

Чен Ган народився в Шанхаї у 1935 році зараз і є одним з провідних сучасних китайських композиторів. Він навчався композиції та гри на фортепіано у свого батька Чен Гексіна та угорської піаністки Вали, а у 1955 році вступив до Шанхайської консерваторії, де вивчав композицію та теорію у Дін Шанде. Під час навчання він став відомим у Китаї та за кордоном саме завдяки скрипковому концерту, написаному в співавторстві з Хе Чжаньхао. Цей найпопулярніший китайський оркестровий твір був відзначений п'ятьма золотими та платиновими платівками. Хе Чжаньхао написав перший китайський скрипковий концерт «Лян Чжу», який став зразком блискучого поєднання традиційної китайської та західної музики. 23 вересня 2019 року був удостоєний «Нагороди за життєві досягнення» 7-ї Шанхайської літературно-мистецької премії. 20 листопада 2022 року взяв участь у програмі

«Стиль часу» – спеціальній програмі для китайських літературних волонтерів, щоб віддати данину поваги Великій зброї Китаю. Наразі він є радником Шанхайської асоціації музикантів.

3.7.2 Сюй Лін «Місячний палац». Відомий композитор і музичний педагог Сюй Лін народився 1935 року в Пекіні. Протягом багатьох років Китайське молодіжне видавництво редагувало та публікувало різноманітні базові підручники з духової музики, навчальні матеріали та аудіовізуальні матеріали для задоволення потреб любителів духової музики в Китаї, що, безсумнівно, відіграло надзвичайно важливу роль у сприянні розвитку та вдосконаленню освіти в галузі духової музики в Китаї. Видавництво опублікувало понад двісті музичних творів (у тому числі твори для духових інструментів, пісні, перекладання, аудіовидання тощо), деякі з яких були відібрані для навчальної програми, сформульованої Національною конференцією з навчальних матеріалів для музичних коледжів 1961 року, а також для курсу духової музики Центральної консерваторії музики 1996 року.

3.7.3 Лю Тіешань, Мао Юань Концертна обробка для саксофона «Яо Зу». Лю Тіешань народився в листопаді 1963 року в провінції Ляонін, вступив до Китайської академії Сіцік в 1978 році за, після її закінчення в 1984 році почав викладати в школі і зараз є викладачем Пекін Ху в Китайській академії Сіцік. У 1991 рік тому він брав участь у репетиції революційної сучасної пекінської опери «Історія червоного ліхтаря» в Пекіні, для цієї події записав спеціальну збірку пісень у співавторстві з Лі Баочунем, а також збірку пісень з актором Ду Пенгом. Композитор Мао Юань розпочав кар'єру в 1951 році. Його найвідомішим твором є «Танець Яо», якій він написав у співавторстві з Лю Тіешанем. Танець народу Яо є одним з популярних китайських інструментальних творів. Сумісний композиторський проект реалізувався у 1952 році: Лю Тіешань, якого надихнуло традиційне мистецтво народу Яо, написав танець з барабанами «Яо» після фольклорної експедиції село Юлінг автономного округу Ляннянь Яо та Цінюань північної провінції

Градун. Твір Лю Тіешаня, у свою чергу, надихнув Мао Юаня, який адаптував твір свого колеги для оркестру.

Прем'єра «Танцю Яо» відбулась у тому ж 1952 році і одразу привернула увагу професіоналів та любителів музики. Серед його найяскравіших творів є опери «Лю Хулан» (у співавторстві з Чень Цзи та іншими композиторами), «Велика стіна в Південно-Китайському морі» та «Ван Чжаоцзюнь», танцювальні драми «Краще померти, ніж жити» та «Історія Дуньхуана», а скрипкова концертна п'єса «Нова весняна музика». «Танець Яо» зараз є класичним твором для китайської духової музики та входить в репертуар багатьох відомих виконавців.

3.7.4 Лу Шухуа «Ю Чжоу Чан Ван». Лу Шухуа є одним з перших композиторів, хто увів у професійну музику інструмент гучжен та завдяки якому про цей інструмент дізнались за кордонами Китаю. Композитор відомий більш як майстер-аранжувальник, в його творчості широко представлені обробки національного пісенного та танцювального фольклору саме з використанням автентичних інструментів, хто представив світові мистецтво гучження. Лу Шухуа був відомим віртуозом гри на гучжен в період між I та II світовими війнами. Був серед групи китайських виконавців, які вирушили в європейський тур у 1935 році, таким чином, західна публіка почала цікавитись китайським музичним мистецтвом. Популярність прийшла до нього після публічного виконання обробки для гучжен твору Вея Цзію «Рибальський човен співає вночі». В цьому творі він удосконалив технічні можливості інструменту, завдяки чому підвищив його виконавські можливості. Зараз цей твір входить в топ популярних традиційних творів Китаю. Твір «Ю Чжоу Чан Ван» є одним з яскравих перекладів традиційної музики для саксофону та цікавим прикладом адаптації музичної фактури багатострунного музичного інструменту для мелодичного духового.

3.7.5 Чжао Цзіпін Концерт (фантазія-сюїта) «Шовковий шлях». Чжао Цзіпін – відомий китайський композитор. Народився у 1945 року в місті Пінлян (провінція Ганьсу), випускник Сіаньської консерваторії та

Центральної музичної консерваторії в Пекіні. Широкому загалу композитор відомий як автор саундтреків до кінематографу (здебільшого у співавторстві з режисером Чжаном Імоу). Проте музична спадщина Чжао Цзіпіна охоплює широкий спектр тем: крім кіномузики, він є автором хорових творів, танцювальної драми, опери, симфонічної музики та творів для народних оркестрів та ансамблів. Особливістю його музики є ритмічна організація, яка спирається на національну традицію та демонструє особисте відношення до автентичної культури. На відміну від багатьох композиторів, він рідко використовує прямі цитати народнопісенного та народно-танцювального фольклору у своїх творах, а інтонаційно переосмислює джерела в залежності від їх регіональних особливостей.

Концерт для традиційної флейти гуань (гуанчжоу) та симфонічного оркестру «Шовковий шлях» був написаний у 1981 році. Всесвітньо відомий Шовковий шлях був торговою магістраллю, яка проходила через Азію та Європу більше 2000 років тому, а також була важливим каналом для взаємодії культур стародавніх країн Сходу та Заходу. Шовковий шлях загадковий і сповнений легенд. Композитор використовує форму фантазії-сюїти, багату та виразну силу симфонічного оркестру, щоб показати інтонаційні та темброві тонкощі традиційної флейти гуанчжоу, в комплексі це додає твору більшого романтизму та загадковості. Задум твору про стародавній Шовковий шлях виник у композитора під впливом пейзажних картин його батька, на одній з яких було зображено Шовковий шлях, і яка так і залишилась в ескізах (пензель і туш), оскільки батько композитора постійно змінював її композицію та елементи, і композитор вирішив надати їй музичного втілення.

3.7.6 Ван Гуанмін «Світла блакитна пам'ять». Ван Гуанмін молодий китайський композитор, народився у 1990 року в місті Вудаляньчі (провінція Хейлунцзян). Особливу увагу приділяє мистецтву саксофона, у своїй творчості поєднує національні та класичні традиції, професійну діяльність присвятив вивченню традиційних творів для саксофона, які на сьогоднішній день представляють різноманітну жанрову та стильову палітру. Ван Гуанмін

досліджує історію та розвиток інструменту і водночас пише для нього оригінальні твори та перекладення відомої класики. Тяжіє до нового романтичного стилю, що базується на синтезі академічної та популярної музики, а також кіно музики. Його інтерпретації творів американського композитора Вільям Олбрайт та японського композитора Такаші Йошімацу демонструють обізнаність автора у різних стилях та спроможності використати оптимальні виразні можливості інструменту. Концертна п'єса для саксофона та фортепіано «Світла блакитна пам'ять» – ліричний твір, заснований на класичній тональності, в ньому простежуються особливі інтонації китайської пісенної лірики, притаманної для традиційного музичного театру.

Висновки до розділу 3

Концертні форми для дерев'яних духових інструментів в китайській музиці розвиваються з кінця ХХ століття. Особливістю жанру є те, що композитори пишуть для широкого спектру інструментарію, включаючи класичні та традиційні інструменти. Найбільш популярним серед дерев'яних духових в китайській музиці є кларнет, підтвердженням є перший зразок в концертному жанрі – концерт для кларнета з оркестром «Звуки Паміру» Ху Біцзіна, який став хрестоматійним твором та обов'язковим в освітніх програмах музичних закладів Китаю. Особливістю твору використання елементів таджицького фольклору, який композитор безпосередньо збирав у своїх фольклорних експедиціях. В концерті застосовані всі норми жанру, як з композиційної, так і з технічної сторони тому виконавці вчать майстерності саме на цьому творі, також він є обов'язковим в програмах багатьох національних музичних конкурсів.

Окремим напрямом є концертні твори для язичкових інструментів, таких як гобой – концерт «Extase» Цигана Ценя одразу завоював популярність, і композитор здійснив декілька його інструментальних варіантів (для симфонічного оркестру, для оркестру традиційних національних інструментів, для ансамблю національних інструментів). Твір також наслідує європейські

традиції жанру, які поєднуються з виразністю національного пісенного мелосу. Через це твір має величезний успіх серед виконавців та слухачів.

Композитор Цінь Венчень має у своєму доробку концертні твори для національних дерев'яних духових інструментів – концерт для сони (або зурни) з оркестром «Поклик Фенікса», концерт для шена з оркестром «Хмарна річка», які проаналізовані в даній роботі, а також концерт для шена, блокфлейти з оркестром «Вітер і місяць співають в один голос» та концерт для шена і чжена з оркестром «Поезія краю». Композитор розвиває традиційні національні інструменти (зокрема духові) та поєднує їх в різних комбінаціях з класичними, його оригінальні композиції з поетичними назвами завжди відбивають музичну традицію в тому чи іншому вигляді: з цитуванням народнопісенного та народно-танцювального матеріалу, з використанням характерних ритмо-інтонацій. Композитор звертається не тільки до китайського фольклору, а і до музики сусідів та народів, які живуть в Китаї. Фольклорні інтонаційні джерела композитор поєднує з різноманітними сучасними техніками: сонористикою, музичним структуралізмом, розширеною тональною системою тощо.

Твори для духових дерев'яних інструментів Мей-Мі Лан відрізняються яскравим тематизмом, який поєднує нові композиторські техніки, фольклорний матеріал та елементи популярної музики. Як кларнетиста, вона віддає перевагу у композиторській творчості своєму інструменту, а також багато пише для духового ансамблю, включаючи перекладення творів відомих композиторів – Дж. Гершвіна, А. П'яццолі, Дж. Каччіні та ін. вперше в її музиці використовуються інтонації тайванського фольклору (зокрема в концерті для кларнета, струнного оркестру, арфи та ударних)є

В 2013 році в китайській музиці з'явився перший концерт для саксофону з оркестром, написаний відомим композитором Чу Ванхуа. Особливістю твору є його стильовий зміст, композитор «грає» зі стилями ХХ століття – імпресіонізмом, неокласицизмом, джазом, неофольклоризмом, неоромантизмом, викликаючи асоціації з конкретними творами, наприклад, Соль-мажорним фортепіанним концертом М. Равеля.

Твори авторського творчого проекту представляють здебільшого перекладення для саксофона (за винятком концертної п'єси для саксофона та фортепіано Вана Гуаміна «Світла блакитна пам'ять»). Твори Чена Гана та Хе Чжаньхао, Лю Тішаня та Мао Юаня, Чжао Цзіпіна є перекладенням для саксофону крупних та малих форм, які були написані для традиційних інструментів.

Отже, концертний жанр для дерев'яних інструментів представлений у багатьох китайських композиторів, деякі з них є віртуозними виконавцями (Мей-Мі Лан), автори тяжіють до поєднання європейських музичних традицій (зокрема різноманітних технік сучасної композиції) з традиціями народної китайської музики, часто використовуючи інструментарій (в тому числі партію соліста) як звукообразальні, наслідуючи звукам природи (особливо в концертах «Звуки Паміру» Ху Біцзіна, «Поклик Фенікса» Ціня Венченя). Також простежується певна тенденція щодо розширення сольного інструментарію та різних ансамблевих та оркестрових складів у створенні китайським и композиторами концертних форм.

ВИСНОВКИ

1. Концертне музикування із солюючими духовими інструментами в професійній китайській музиці відомо з часів імператорської династії Ся – за спостереженням Чжу Шуана, це, насамперед, було пов'язано з військовими оркестрами, проте впродовж всієї історії колективне музикування сформувало цілу систему, в якій функції розподілялись залежно від виду ансамблю та кількості інструментів, типу мелодики та ритміки у творах, які вони виконували, етнічного походження самих музикантів: церемоніальна, родинно-побутова, розважальна, військова, прикладна функції – були чітко розподілені. Неабиякий вплив на розвиток професійної музики здійснили зв'язки з близькими сусідніми країнами, а також з далекими європейськими, завдяки розвинутій мережі Великого Шовкового шляху була можливість дістатись до різних регіонів Азії та Європи. На певному етапі в Китаї домінувала середньо-азійська культурна парадигма, про що свідчать зразки матеріальної та нематеріальної культури: предмети ужитку, посуд, музичні інструменти тощо. В китайській музиці складалась модус на система купаї, яка зустрічається в народній музиці, а також активно використовується в професійній. Вплив європейської культури розгорнувся в кінці XVIII – XIX ст., що було пов'язано з християнськими місіями, які разом з вірою впроваджували культурні, освітні та соціальні норми в житті китайських громад.

Можна сказати, що XIX століття є плідним періодом в розвитку китайсько-європейської інтеграції, культурний обмін відбувався з двох сторін, в Китаї почала формуватись класична система в концертному музикуванні та освіті, саме в цей період з'явилися перші симфонічні оркестри (як то Шанхайський симфонічний оркестр, заснований у 1879 році). найскладнішим періодом є XX століття, коли відбувались найважливіші зміни в політичному житті країни: рух 4 травня, який став драйвером у зміни політичної системи в бік демократизації. Регресивні та реакційні кроки влади середини XX ст.

(насамперед, наслідки Культурної революції) відбилися на стані мистецтва в країні, коли підтримувались лише національні (або псевдонаціональні) традиції та винищувались всі спроби осучаснення мистецтва (разом з репресіями культурних діячів, закриттям освітніх закладів та припиненням діяльності музичних колективів). Лише кінець 70-х рр. XX ст. кардинально змінилась ситуація, політика відкритості дала змогу митцям творити не за залізною завісою, а спілкуватись зі світом. З цим періодом пов'язано відродження саме інструментальної музики.

2. Духові інструменти в Китаї мають тисячолітню історію, переважна більшість з них потрапила в Європу та стала прообразами класичних музичних інструментів. Майже кожний автентичний інструмент має свій аналог: сона (китайський варіант середньо-азійської або персидської зурни), гуань схожі за своєю будовою та способом звуковидобування з гобоєм, поздовжня одноствольна флейта сяо, поздовжня багатоцівкова флейта пайсяо, поперечна флейта ді стали прообразами класичних поздовжніх та поперечних флейт, але поштовх у розвитку флейтового мистецтва в Китаї надала поява флейти Бьома, яка вперше потрапила до країни з християнськими місіями в кінці XVIII ст. (а барокові європейські флейти – в кінці XVII). Кларнет вважається іноземним інструментом, який не має національних аналогів, хоча деякі дослідники вважають інструмент сона його попередником. Кларнет бува завезений в Китай у другій половині XIX століття англійським офіцером Робертом Хартом, який, своєї черги, зібрав перший військовий оркестр європейського зразку. Саксофон також у цей час потрапив до країни та довгий час використовувався в складі військових оркестрів. Фагот прибув в Китай раніше (приблизно в центральний період правління імператорської династії Цин), але не одразу увійшов в концертуючу практику, оскільки його звучання не сподобалось імператору. Сьогодні в професійному музичному мистецтві використовуються як класичні, так і автентичні інструменти, що надає їй свого незабутнього характеру.

3. Музична освіта європейського типу розпочала свій розвиток в першій половині ХХ ст. Клас флейти був відкритий із заснуванням Пекінського музичного інституту у 1922 році та Шанхайської консерваторії у 1927 році. Кларнет викладався в приватних музичних школах ще з кінця ХІХ ст., одними з перших педагогів-кларнетистів були Му Чжицін, Чжао Куньхоу, Ван Дуаньвей, які грали в оркестрах та викладали. На початку ХХ століття величезним попитом серед молоді користувався саксофон, що було пов'язано з новими тенденціями в розвитку масового мистецтва та впливу американського джазу. В період Культурної революції інструментальні класи закривались, а самі інструменти використовувались переважно для імітації звучання народних інструментів. Сьогодні система музичної освіти поповнюється інструментарієм, в який входять національні інструменти (насамперед, сона та шен).

4. Оркестрова музика класичного типу розпочала свій рух з військових оркестрів, але вже в другій половині ХІХ століття формувались оркестри іншого призначення та різних складів. Симфонічні оркестри мали особливість в тому, що до їх складу долучались національні інструменти, якщо їх кількість переважала, то це були оркестри народних інструментів. Отже, найстарішими оркестрами є Шанхайський симфонічний оркестр (1879), філармонічний оркестр Гонконгу (1895), Харбінський симфонічний оркестр (1898). В середині ХХ ст. створювались оркестри народних інструментів, одним з яких на своєму початку був національний оркестр Шанхаю (1952) та ін. В період після Культурної революції симфонічні оркестри відкрились у Гонконзі, Шеньчжені, Гаосюні, Макао, Тайчунзі, Тайвані, Ксімені, Сичуані, Ціндао, Ханьчжоу та інших містах та провінціях.

5. Духові інструменти набули неабиякої популярності серед виконавців та композиторів. Завдяки своїм звуковим можливостям, за допомогою яких можна наслідувати не тільки звучання інших інструментів, а й звуки природи, чим активно користуються китайські композитори (власне, ця риса є домінуючою, яка відрізняє китайську музику) – у творах Лю Сена, Лу

Чуньліна, Чжао Сунтіна, Цінґь Веньченя, Ло Ланга, Джена Лу, Ченя Цяня, Вана Хешена, Чжана У, Фаня Шенци, Хуана Аньлуня, Ліана Лея, Тяня Лейлея, Чу Ванхуа, Ху Біцзіна, Сюя Чжибіна, Сяо Гана, Чжана Сяолу, Дена Чена, Шуя Цюя, Чжао Цзипіна, Цигана Ченя, Мей-Мі Лан духові інструменти відіграють визначну роль.

6. Концертні форми інструментальної музики формувались впродовж усієї історії музичного мистецтва Китаю, але ХХ століття стало переламним в жанровому відношенні. Концерт як класична форма почала розвиватись з 40-х років, першими зразками були концерти для скрипки з оркестром Ма Сицуна, Ченя Гана, Хе Чжаньхао, А Кецзяня, це був перший етап у розвитку жанру. Головними ознаками було те, що композитори намагались відтворити звучання народних інструментів за допомогою класичних, знаходили такі прийоми звуковидобування, які наслідували характерні тембри та інтонації. Фольклорна робота самих авторів, їх експедиційна діяльність, запис рідкісних зразків народних пісень відбивалась на професійній творчості, жанр концерту в цьому сенсі мав особливий статус, оскільки за допомогою солюючого інструменту можна було відтворити звучання автентичних інструментів та звуки природи.

Ця тенденція прослідковується на другому етапі – перший фортепіанний концерт є результатом колективної творчості Іня Ченцзуна та його учнів Чу Ванхуа, Лю Чжуана, Шена Ліхуна, Ши Шучена та Сюя Фейсіна. Чу Ванхуа серйозно займався фольклористичною діяльністю та здійснив ще один спільний творчий проєкт зі своїм колегою Чу Гуньї, в основу кого покладено зібраний фольклорний матеріал провінції Гуандун.

Третім етапом можна вважати період, коли був написаний перший концерт для духового інструменту – для кларнету з оркестром «Звуки Паміру» Ху Біцзіна, який увійшов в обов'язкову навчальну програму музичних закладів, є обов'язковим твором національних конкурсів. Тенденція розвитку концерту для духових інструментів – у розширенні сольного інструментарію, включаючи національні духові інструменти.

7. Кожен з авторів концертів для духових інструментів презентує власний підхід до форми, жанру та стилю. В основу свого концерту для кларнету з оркестром «Звуки Паміру» Ху Біцзін поклав інтонації народної музики памірських таджиків. Чу Ванхуа, який з початку своєї кар'єри експериментував з фольклорним матеріалом, відточував композиторську майстерність в Китаї та Австралії. Творчий шлях був складним, він зазнав репресій в часи Культурної революції, проте знайшов в собі сили, і 80-ті роки стали відродженням для композитора. Він був вже визнаним майстром, коли написав концерт для саксофона альту з оркестром – яскравий твір, який увійшов в репертуар китайських та зарубіжних виконавців. Циган Чень, який вчився у О. Мессіана, впроваджує у свою творчість новітні композиторські техніки та сучасні музичні технології та поєднує їх з фольклорними джерелами. Композитор досконало володіє оркестровкою, його концерт для гобою з оркестром «Exase» має чотири варіанта інструментовки, кожна з яких користується популярністю у виконавців. Мей-Мі Лан представляє молоду генерацію музикантів, її композиторська та виконавська діяльність щільно пов'язані, вона активно пише для свого інструменту кларнету, а також перекладає відомі класичні твори для оркестру та ансамблю духових. Концерт для кларнету, струнного оркестру, арфи та ударних цікавий використанням тайванського фольклору. Цінгь Венчень своєю творчістю розширив сольний інструментарій в жанрі концерту для духових інструментів, між його двома концертами – для сони (або зурни) та оркестру «Поклик Фенікса» та для шена з оркестром «Хмарна річка» – більше двадцяти років, можна прослідкувати еволюцію творчості композитора – від неромантичних тенденцій до постмодерних. Головною особливістю є його винахідливий підхід до інструментарію, який демонструє цікаві звукові можливості завдяки різноманітним виконавським прийомам.

8. У концерті для кларнету з оркестром (у двох варіантах – народним та розширеним симфонічним) «Звуки Паміру» Ху Біцзіна використовується класична розширена тональність, лади таджицької народної музики, структура

твору також класична (швидко – повільно – швидко). Інтонаційною особливістю тематизму є використання елементів нетемперованих ладів (в основному в партії соліста). Концерт для гобою з оркестром «Extase» Цигана Ченя має одночастинну структуру з ознаками тричастинності, у творі комбінуються композиторські техніки кінця 90-х рр., разом з фольклорними інтонаціями. У концерті для саксофона альту з оркестром Чу Ванхуа використовує полістилістичну техніку, у творі багато асоціативних зв'язків з музикою композиторів початку ХХ століття – М. Равеля, К. Дебюссі, Дж. Гершвіна, блискуче обігруючи відомі інтонації, а також поєднуючи їх з народнопісенним та народно-танцювальним матеріалом. Концерт для сони (або зурни) та оркестру «Поклик Фенікса» Ціня Венченя відбиває національну міфологію з ідеєю особистого та національного відродження, зображальний компонент є рушійним у створенні композиції, його драматургічним інструментом. В основі – програмність (легенда про Фенікса). Концерт композитора для шена з оркестром «Хмарна річка» використовує сонористичну техніку, оркестрова палітра доповнена національними інструментами, відрізняється експериментальним формотворенням. У концерті для кларнета, струнного оркестру, арфи та ударних Мей-Мі Лан вперше використовуються інтонації тайванського фольклору, стилістика твору балансує на межі новітніх композиторських технік, використанням фольклорних джерел та інтонацій популярної музики.

9. Виконавці концертів для духових інструментів належать різним національним школам. Чже Чен – відомий у світі гобоїст та викладач, яскраво інтерпретує барокову музику та музику китайських композиторів. Випускник Паризької консерваторії, гобоїст Жан-Луї Капезалі також поєднує концертну та педагогічну діяльність, співпрацює з різними колективами, активно проводить майстер-класи. Чжан Цяньюань отримала славу як виконавиця на автентичних китайських інструментах (сона), та одна з перших здобула світове визнання. Мей-Мі Лан поєднує виконавську та композиторську діяльність, здійснює цікаві творчі проєкти за участю ансамблю духових інструментів.

Австралійський саксофоніст Джозеф Лалло поєднує педагогічну, виконавську та диригентську діяльність, саме він популяризував концерт для саксофона альту Чу Ванхуа у світі. Молода виконавиця на автентичних інструментах (шен) Чжен Ян є солісткою Пекінського симфонічного оркестру, була запрошена Цинєм Венченем для виконання свого твору та здійснення студійного запису.

10. Твори, які увійшли в авторський концертний проєкт, різноманітні за жанром, формою і стилем. Показово, що популярні класичні твори китайських композиторів сьогодні мають різні інтерпретації та перекладення – концерт для скрипки з оркестром Чена Гана та Хе Чжаньхао «Лян Чжу», оркестрова п'єса Лю Тіешаня та Мао Юаня «Яо Зу», концерт для традиційної флейти гуань (гуанчжоу) та симфонічного оркестру «Шовковий шлях» Чжао Цзіпіна. У творчому проєкті представлена музика композиторів різних поколінь, в музиці яких поєднується традиційне китайське музичне мистецтво та закони класичної європейської композиції. Це проявляється у використанні автентичних інструментів, національного пісенного та танцювального фольклору, інтонаційного переосмислення фольклорного матеріалу тощо. Деякі твори поєднують академічні та популярні музичні стилі (концертна п'єса для саксофона та фортепіано Ван Гуанміна). Отже, музика для саксофона китайських композиторів на сучасному етапі є різноманітною та надзвичайно популярною серед виконавців та слухачів і все більше розповсюджується за межі національного виконавського мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Braudel F. *La Grammaire des civilisations*. Paris : Flammarion, 2013. 757 p. Web. URL : https://lirsa.cnam.fr/medias/fichier/braudel_civhtml__1263217459406.html#resume
2. Changjun Xu. Personal page in the Tianjin Juilliard School. Web. URL: <https://www.tianjinjuilliard.edu.cn/school/administration/xu-changjun/>
3. Chiao-Ting Feng *Chinese Folk Music Influence in Contemporary Clarinet Repertoire: Diss... Doctoral of Musical Arts*. Phoenix : Arizona State University, 2013. 239 p.
4. *China and Christianity: Burdened Past, Hopeful Future* / ed. by S. Uhalley, Xiaoxin Wu. San Francisco : Routledge, 2015. 520 p.
5. Chinese Instruments. *Stanford Chinese Music Ensemble*. Web. URL : <https://web.stanford.edu/group/scme/cgi-bin/wordpress1/chinese-music-%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E9%9F%B3%E4%B9%90/instruments>
6. Curtin R. Australian Saxophone Competition 2020. *Clasax Performance Competition*. 2020. August, 26. Web. URL : <https://www.clasax.org/events/australian-saxophone-competition-2020/>
7. Dabek K. Trans jesieni – zmierzch awangardy. *Warszawska Jesień 2017. Glissando*. Czasopismo, 2017. Listopad, 3
8. Daniels D., Oertel D. W., Rahbee D. A. *Daniels Orchestral Music*. Lanham : Rowman & Littlefield, 2022. 1464 p.
9. Doktorski H. Asian Free-Reed Instruments. Web. URL : <https://www.ksanti.net/free-reed/history/sheng.html>
10. Fan Xiaomin Phoenix Nirvana. *LaiTimes*. Media class, 2022. February, 09. Web. URL : https://www.laitimes.com/en/article/31wg7_42lgt.html
11. Fanfary Lutosławskiego na finał Warszawskiej Jesieni. *Polskie Radio*. Web-portal, 2017, Wrzesień, 14. Web. URL : <https://www.polskieradio.pl/8/688/Artykul/1853222,Fanfary-Lutoslawskiego-na-final-Warszawskiej-Jesieni>
12. Fernald H. E. Ancient Chinese Musical Instruments as Depicted on Some of The Early Monuments in the Museum. *Museum journal*, 1926. Vol. XVII. № 4. P. 325–371.

13. Gramophone. Classical music magazine. Web. URL : <https://www.gramophone.co.uk/>
14. Guo Moruo «Phoenix Nirvana». *iNews*. News portal. Web. URL : <https://inf.news/en/culture/0df8a6ecdfb8123445675de5bb628c1f.html>
15. Jean-Louis Capezzali. Personal page in the Buffet Crampon Paris. Web. URL : <https://www.buffet-crampon.com/artist/jean-louis-capezzali/>
16. Jiang Jing. The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition. *Asian Music*. Scientific journal, 1991. Vol. 22, №. 2. P. 83–96.
17. Jones J. Contemporary Kunqu Composition: Diss... PhD. Chicago : The University of Chicago, 2014. 364 p.
18. Joseph Lallo. Personal site. Web. URL : <https://www.josephlallo.com/>
19. Krech D., Crutchfield R. S. Theory and Problems of Social Psychology, New York: McGraw-Hill Book Co, 1948. 639 p.
20. Lallo J. Chu Wang-Hua at 80 – composer and visionary. *Resonate*. Musical magazine. 2021. September, 3. Web. URL : <https://www.australianmusiccentre.com.au/article/chu-wang-hua-at-80-composer-and-visionary>
21. Lam J. Chinese Music and its Globalized Past and Present. *Macalester International*. Scientific journal. Berkeley : Bepress, 2008. Vol. 21. № 9. P. 29–77.
22. Lee H. Tears That Crumbled the Great Wall: The Archaeology of Feeling in the May Fourth Folklore Movement. *The Journal of Asian Studies*. Academic journal. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. Vol. 64. № 1. P. 35–65
23. Lee Y.-Y. A Performance Practice Analysis of Bijing Hu's The Sound of Pamir Clarinet Concerto. Guangzhou : Xinghai Conservatory of Music, 2008, 64 p.
24. Lee Y.-Y. Chinese Musical Instruments (Chinese Music Monograph Series) Chicago : Chinese Music Society of North America Press, 1999. 208 p.
25. Li H. Solo and quartet saxophone repertoire composed by Chinese composers: Diss... of Doctor of Musical Art. Iowa City : The University of Iowa, 2020. 36 p.
26. Liu Yang The Making of Woodwind Art in China. *Revista Amazonia Investiga*. Science Journal. Florencia, 2020. Vol. 9. P. 301–310.

27. Long Yu Qigang Chen The Joy of Suffering. BBC Music Magazine, 2006. April, 3.
28. Malm W. P. Chinese music. Web. URL : <https://www.britannica.com/art/Chinese-music>
29. Mei-Ma Lan. Personal site. Web. URL : <http://meimimusic.blogspot.com/>
30. Moore J. K. Music and Art of China. Web. URL : https://www.metmuseum.org/toah/hd/much/hd_much.htm
31. Morgan H. T. Chinese Music. Los Angeles : Quon-Quon-Co, 1944. 145 p.
32. Nan N. Performer aims to make suona international. *Eyeshenzhen*. News publication, 2017. March, 24.
33. Pleskun S. A Chronological History of Australian Composers and Their Compositions. Vol. 3: 1985–1998. Bloomington : Xlibris Corporation, 2013. 798 p.
34. Rao N. Hearing Pentatonicism Through Serialism: Integrating Different Traditions in Chinese Contemporary Music. Perspectives of New Music. Scientific journal. Seattle, 2002. Vol. 40. № 2. P. 190–231.
35. Rockwell J. Traditional Chinese Music May be on the Way Back. *The New York Times*. American Daily Newspaper, 1986. February, 16. P. 23.
36. Shen Sin-Yan. Chinese Music in the 20th Century (Chinese Music Monograph Series). Chicago : Chinese Music Society of North America Press, 2001. 226 p.
37. Shu Li A study of piano works of Chu Wanghua, with an emphasis six preludes: Diss... Doctor of Music of Art. Lawrence : University of Kansas, 2015. 46 p.
38. Shuang Zhu An Interview with Tao Chunxiao – a Chinese Clarinet Legend. *The Clarinet*. Musical Journal. Columbus, 2017. Vol. 45. № 1. P. 36–38.
39. Shuang Zhu The Role of the Clarinet in China: Dis... of Doctor of Musical Arts. Arizona, 2017. 50 p.
40. Sikorski H. Wenchen Qin. Hamburg : Sikorski Musikverlage, 2018. 18 p.
41. Steinberg M. Concerto: A Listener's Guide. Oxford : Oxford University Press, 2000. 528 p.

42. Steven J. The East Is Red... And White. *World Music : Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. London : Rough Guides Ltd, Penguin Books, 2000. Vol. 2. P. 34–43.
43. Suona. Chinese musical instrument. Web. URL : <https://www.britannica.com/art/suona>
44. Tan Sooi Behg The «Huayue Tuan» (Chinese Orchestra) in Malaysia: Adapting to Survive. *Asian Music. Scientific journal*, 2000. Vol. 31, №. 2 P. 107–128.
45. Tang R. 2019's Great Concerts in China. *Interlude. Journal of Music*, 2019. December, 30.
46. Tang Zh. Zhang Qianyuan. *Chinese instruments*. Cultural portal, 2022. March, 18. Web. URL : <https://www.zgmzyq.cn/en/artist/zhang-qianyuan.html>
47. The eighteenth round of the «Music Dictionary» Chinese Music Collection Collection is grandly released! Instrumental albums are fully online. *LaiTimes. Media class*, 2022. Aprile, 25. Web. URL : https://www.laitimes.com/en/article/3lwg7_42lgt.html
48. The rebirth of the ancient beast Phoenix Nirvana is a new word created by a great writer. Web. URL: <https://inf.news/en/culture/e58fbee8c9143fa2a0797da00dc65fa1.html>
49. The Tianjin Juilliard School. Web site. Web. URL: <https://www.tianjinjuilliard.edu.cn/>
50. Thrasher A. R. *Chinese Musical Instruments*. Oxford : Oxford University Press, 2000. 98 p.
51. Thrasher A. R. *Instrumental Music of South China: Ethos, Theory and Practice*. Asian Music. Leinden : Brill, 2008. 218 p.
52. Thrasher A. R. Lam J. S. C., Stock J. P. R., Mackerpas C., Rebollo-Sborgi F., Schimmelpenninc K. A., Jones S., Han Mei, Wu Ben, Rees Y., Trebinjak S., Lee J. C. China People's Republic of (Chin. Zhonghua renmin gonghe guo). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Web. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/public>.
53. Thrasher A. R. *Qupai in Chinese Music: Melodic Models in Form and Practice*. New York and London : Routledge, 2016. 230 p.

54. Twitchett D. C.; Fairbank J. K. The Cambridge history of China. New York : Cambridge University Press, 1978. P. 1. 730 p.
55. Van Aalst J. A. Chinese Music. Saint Paul : Paragon Book Reprint Corporation, 1964. 84 p.
56. Vera I. O. A Comparative Analysis of Selected Works by Chen Qigang: Wu Xing, L'éLoignement, and Luan Tan: Diss... of Doctor of Musical Arts Columbia : University of South Carolina, 2022. 102 p.
57. Wenchen Qin. Violin Concerto «The Border of the Mountains» Cello Concerto «Dawn» Suona Concerto «Calling for Phoenix». Hamburg : Sikorski Music Publishers, 2016. 8 p.
58. Yi Zheng Poetics of Crisis and Historical Redirection Guo Moruo's Modern Nirvana. *Comparative Literature: East & West*. Scientific journal, 2012. Vol. 16. № 1. P. 47–66.
59. Zhao Yin Cai Xinzhi. Snapshots of Chinese Culture. New Jersey : Transaction Publishers, 2014. 246 p.
60. Ван Дон Мэй Великий Шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2004. 32 с.
61. Ге Мен «Трансплантація» саксофона в китайську музичну культуру ХХ століття. Универсальное и национальное в культуре. Збірник наукових праць. Мінськ : БДУКіМ, 2012. С. 317–328.
62. Комаровська О. А., Миропольська Н. Є., Ничкало С. А., Руденко І. В. Мистецтво. Харків : Ранок, 2018. 192 с.
63. Ло Кунь Видатні майстри мистецтва гри на саксофоні у сучасному Китаї. *Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії»*. Львів, 24–26 лютого 2016. С. 98–99.
64. Ло Кунь Навчальні посібники для саксофону у Китаї на початку ХХІ ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ, 2016. № 4. С. 102–108.

65. Ло Кунь Саксофон в музичній творчості Китаю (на прикладі діяльності Лі Маньлуна). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів : ЛНМА, 2014. Вип. 32. С. 134–142.
66. Ло Кунь. Жіноче мистецтво гри на саксофоні ХХ ст. та його проєкція на розвиток саксофонного мистецтва Китаю. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів : ЛНМА, 2015. Вип. 36. С. 169–178.
67. Ло Кунь. Стиль симфоджаз і використання групи саксофоністів в камерно-інструментальних творах композиторів І-ї половини ХХ ст. *Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір*. Тези міжнародної науково-практичної конференції. Львів, 2013. С. 82–83.
68. Ло Кунь. Учебные пособия в практике китайских композиторов начала ХХІ века. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття*. Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції. Мукачеве, 2016. С. 259–261.
69. Лю Вэньфэн История китайской музыкальной драмы. Москва : Шанс, 2019. 631 с.
70. Скороходов В. П. Смыслові та змістовні особливості виконання каденцій доби бароко та класицизму. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. *Збірник наукових праць*. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 12. С. 123–127.
71. Терех Н. Китай та Франція пропонують створити новий порядок в світовій політиці. *Факти та коментарі*. Всеукраїнське суспільно-політичне видання, 2014. Березень, 27.
72. Чень Ин. Диалог музыкальных культур Европы и Китая в свете религиозных контактов. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. Научно-аналитический, научно-образовательный журнал. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2013. № 2 (28). С. 54–56.

73. Юйцзяо Ма. Роль вокально-оперного мистецтва XVIII століття у формуванні китайської академічної школи співу. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса : Гельветика, 2021. В. 32. Кн. 1. С. 371–379.
74. Ян Чжеюй. Вплив європейської музичної педагогіки на формування та розвиток школи гри на кларнеті та саксофоні в Китаї. *Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського)*. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Глухів : Глухівський НПУ ім. О. Довженка, 2022. С. 101–105.
75. Ян Чжеюй. Китайські національні інструменти у творчості Ціня Венченя. Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Матеріали VI міжнародної науково-практичної конференції. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2022. С. 347–352.
76. Ян Чжеюй. Китайсько-європейські інтеграційні процеси у розвитку професійної музичної культури країни. *Наука в контексті глобальної трансформації суспільства*. Матеріали науково-практичної конференції. Одеса : Молодий вчений, 2022. С. 21–23.
77. Ян Чжеюй. Концерт для кларнету з оркестром «Звуки Паміру» Ху Біцзіна як перший зразок творчості китайських композиторів в жанрі духового концерту. *Modern Aspects of modernization of Science: Status, Problems, Development Trends*. Materials of the 24th International Scientific and Practical Conference. Aarhus : Scientific Perspectives, 2022. С. 145–149.
78. Ян Чжеюй. Роль «іноземного» кларнета в становленні професійної духової музики Китаю. *Fine Art and Culture Studies*. Науковий журнал Волинського Національного університету імені Лесі Українки. Рівне : Гельветика, 2022. Вип. 4. С. 101–106.
79. Ян Чжеюй. Суспільно-політичні умови у розвитку музичного мистецтва та освіти Китаю XX століття. *Молода музикологія – 2022: наука і практика*. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 269–272.

80. Ян Чжеюй. Формування та розвиток жанру інструментального концерту для дерев'яних духових інструментів в китайській музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 53. Т. 2. С. 132–137.
- 81.. 汪毓和. 中国近现代音乐史: 近代部分. 北京 : 高等教育出版社 (Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін : Вища освіта, 1994. 378 с.).
82. 刘欣欣, 刘学清. 哈尔滨西洋音乐史. 北京: 人民音乐出版社, 2002. 403页 (Лю Сіньсінь, Лю Сюецін Історія західної музики в Харбіні. Пекін : Видавництво народної музики, 2002. 403 с.).
83. 吕曲巴松管发展简史. 沈阳音乐学院公报. 1985. № 1. 页 182–193 (Люй Цюй Кратка історія розвитку фагота. Вісник Шеньянської музичної консерваторії. 1985. № 1. С. 182–193).
84. 周晓曼, 中国民族管弦乐队形成与发展初探辽宁师范大学, 硕士学位论文 2012年, 第 2–6 页, 共 30 页。 Чжоу Сяомань. Попереднє дослідження про становлення та розвиток китайського національного оркестру. Далянь : Леонінський педагогічний університет, 2012. 30 с.).
85. 孙博. 萨克斯管“民族化”之路的梳理与分析: 艺术硕士论文. 兰州: 西北师范大学, 2014. 151 页 (Сунь Бо. Дослідження «націоналізації» саксофону. Ланьчжоу : Північно-Західний педагогічний університет, 2014. 151 с.).
86. 李兰, 赵盾关于巴松管现代艺术的对话. 上海 : 上海音乐学院出版社, 2018. 12页 (Лан Лі, Чжао Дунь Розповідь про сучасне мистецтво фагота. Шанхай : Видавництво Шанхайської консерваторії, 2018. 12 с.).
87. 李媛媛 胡璧精《帕米尔之音》单簧管协奏曲的演奏风格研究 胡璧精论文 帕米尔之音论文 塔吉克论文 单簧管论文 演奏技术论文. 星海广场 : 星海音乐学院, 2008. 95页 (Лі Я.-Ю. Дослідження стилю виконання концерту для

- кларнета Ху Біцзіна «Голос Паміру». Сінхай : Сінхайська консерваторія музики, 2008. 95 с.).
- 88.杨海虹. 音乐期刊的历史回眸 1920 世纪 20 年代中国音乐刊物. 编辑学刊杂志, 2013 (03), 第 73 页, 共 73-76页。(Ян Хайхун. Озираючись назад на історія музично-періодичних видань – публікації китайської музики у 1920-х роках. Редактор академічних журналів, 2013. № 3. С. 73–76.).
- 89.王六黑中國鋼琴音樂50年. 概述和前景. 北京 : 民間音樂, 1999. 120頁 (Ван Люйхей 50 років китайської фортепіанної музики. Огляд та перспективи. Пекін : Народна музика, 1999. 120 с.).
- 90.王色 «鳳凰» 與新時代揚琴作品的發展. 北京 : 中央音樂學院, 2008. 23 頁 (Ван Се. «Фенікс» та розвиток творів для янціня в Новому столітті. Пекін : Центральна музична консерваторія, 2008. 23 с.).
- 91.蔡良玉, 梁茂春. “文革” 时期对西方音乐的批判 // 武汉音乐学院学报. 2007.Vol. 3. P. 69–79 (Цай Ляньюй, Лян Маочунь Критика західної музики часів «культурної революції». *China/Asia On Demand*. Журнал Уханьської музичної консерваторії. 2007. Вип. 3. P. 69–79).
- 92.郑九欣. 近代长春萨克斯发展史: 音乐学专业硕士论文. 吉林: 吉林艺术学院, 2012 (Чжен Цзюсінь. Історія розвитку сучасного саксофону в місті Чанчуні. Цзілінь : Академія мистецтв Цзілінь, 2012). Web. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/505069796>
- 93.高秦平.近年来我国长笛音乐理论研究综论 [J].黄钟(中国.武汉音乐学院. 耶洛夫茨洛茨克. 武漢, 2004. 頁95–100 (Гао Ціньпін Аналіз китайських досліджень теорії музики та гри на флейті за останні роки [J]. Хуан Чжун (Китай. Музична консерваторія Уханя). 2004. Рр. 96–100).
- 94.黃浩軒豎琴與打擊樂單簧管與弦樂協奏曲. 台北 : 國立臺灣師範大學, 2009. 頁49. (Хуан Хао-Сюань Концерт для кларнету, струнного оркестру, арфи та ударних. Тайбей : Тайванський державний педагогічний університет, 2009. 49 с.).

ДОДАТОК А
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА
ЗА ТЕМОЮ НАУКОВОГО ОБГРУНТУВАННЯ

1. Ян Чжеюй. Формування та розвиток жанру інструментального концерту для дерев'яних духових інструментів в китайській музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 53. Т. 2. С. 132–137.
2. Ян Чжеюй. Роль «іноземного» кларнета в становленні професійної духової музики Китаю. *Fine Art and Culture Studies* : науковий журнал Волинського Національного університету імені Лесі Українки. Рівне : Гельветика, 2022. Вип. 4. С. 101–106.
3. Ян Чжеюй. Концерт для кларнету з оркестром «Звуки Паміру» Ху Біцзіна як перший зразок творчості китайських композиторів в жанрі духового концерту. *Modern Aspects of modernization of Science: Status, Problems, Development Trends* : Materials of the 24th International Scientific and Practical Conference. Aarhus : Scientific Perspectives, 2022. С. 145–149.
4. Ян Чжеюй. Вплив європейської музичної педагогіки на формування та розвиток школи гри на кларнеті та саксофоні в Китаї. *Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Глухів : Глухівський НПУ ім. О. Довженка, 2022. С. 101–105.
5. Ян Чжеюй. Китайсько-європейські інтеграційні процеси у розвитку професійної музичної культури країни. *Наука в контексті глобальної трансформації суспільства* : матеріали науково-практичної конференції. Одеса : Молодий вчений, 2022. С. 21–23.
6. Ян Чжеюй. Суспільно-політичні умови у розвитку музичного мистецтва та освіти Китаю ХХ століття. *Молода музикологія – 2022: наука і практика* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 269–272.

7. Ян Чжеюй. Китайські національні інструменти у творчості Ціня Венченя. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : матеріали VI міжнародної науково-практичної конференції. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2022. С. 347–352.

ДОДАТОК Б
ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ
РЕЗУЛЬТАТІВ НАУКОВОГО ОБГРУНТУВАННЯ

1. Yan Zheyu. Influence of the military-political situation of the mid-twentieth century on the development of musical art in China. *Between bestiality and heroism – human, society, culture and technology in the face of challenges and threats of war*. International Interdisciplinary Scientific Conference programme. Zielona Góra, September, 22–25, 2022.
2. Ян Чжеюй. Формування та розвиток школи гри на кларнеті та саксофоні в Китаї *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*. Програма Восьмої Міжнародної конференції молодих вчених та студентів Одеса, 14–15 жовтня 2022 р.
3. Ян Чжеюй. Композиторсько-виконавські особливості концерту для саксофона альту Чу Ванхуа як першого зразка даного жанру в Китайській музиці. *Музичний твір як мистецько-комунікативний феномен*. Програма XVI міжвузівської студентсько-аспірантської науково-практичної конференції. Дніпро, 17–18 жовтня, 2022 р.
4. Ян Чжеюй. Вплив європейської музичної педагогіки на формування та розвиток школи гри на кларнеті та саксофоні в Китаї. *Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського)*. Програма Всеукраїнської науково-практичної конференції. Глухів, 28 жовтня 2022 р.
5. Ян Чжеюй. Китайські національні інструменти у творчості Ціня Венчєня. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. Програма Шостої Міжнародної науково-практичної конференції. Київ. 3–4 листопада 2022 р.

ДОДАТОК В

Народна пісня «Леді Мен Цзян»

孟姜女

Lady Meng Jiang

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

System 1: Starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and A4. The bass line has a whole note chord of G2 and Bb2. A dynamic marking of *mp* is present. Fingerings are indicated as 1, 2, 3, 4, 5, 2, 1 in the treble and 1, 5 in the bass.

System 2: The melody continues with quarter notes G4, A4, Bb4, and A4, followed by a quarter rest. The bass line has a whole note chord of G2 and Bb2. Fingerings are 2, 5, 3, 2, 1, 2, 3 in the treble and 5, 1, 3, 5 in the bass. A fermata is placed over the final note of the melody.

System 3: The melody features a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass line has a whole note chord of G2 and Bb2. Fingerings are 1, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1 in the treble and 5, 4, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 4 in the bass.

System 4: The melody has a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending consists of quarter notes G4, A4, Bb4, and A4. The second ending consists of a quarter note G4 followed by a fermata. The bass line has a whole note chord of G2 and Bb2. Fingerings are 1, 2, 4, 5, 2, 4 in the treble and 1, 5, 3, 2, 4, 5 in the bass.

Народна пісня «Квітка в дощову ніч»

雨夜花 Yu Ye Hua

[A]

The first system of music (measures 1-6) is in a key of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The melody continues with quarter notes D5, E5, and F5, then a half note G5. The accompaniment consists of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, creating a steady rhythmic accompaniment.

7

The second system (measures 7-11) continues the melody and accompaniment. The melody features a series of eighth notes in the treble clef, while the bass clef accompaniment maintains a consistent eighth-note pattern. The system concludes with a half note G5 in the treble and a quarter note G4 in the bass.

[B]

12

The third system (measures 12-17) introduces a change in the bass clef accompaniment, featuring more complex chordal textures. The melody in the treble clef continues with quarter and eighth notes. The system ends with a half note G5 in the treble and a quarter note G4 in the bass.

[C]

18

The fourth system (measures 18-24) features a more active melody in the treble clef with sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines. The system concludes with a half note G5 in the treble and a quarter note G4 in the bass.

25

The fifth system (measures 25-29) continues the piece with similar melodic and accompaniment patterns. The melody in the treble clef uses quarter and eighth notes, while the bass clef accompaniment provides a steady rhythmic foundation.

30

The sixth system (measures 30-34) is the final system on the page. It includes a 'rit.' (ritardando) marking and a triplet of eighth notes in the treble clef. The piece concludes with a final chord in the bass clef.