

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. ЛИСЕНКА

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

Ден Цзякунь

УДК

КИТАЙСЬКА ОРКЕСТРОВА ДУХОВА МУЗИКА
У КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

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

Ден Цзякунь

Науковий керівник – Майчик Остап Іванович, кандидат мистецтвознавства, професор

Львів 2019

АНОТАЦІЯ

Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 Музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури України, Львів, 2019.

Метою дослідження є концептуалізація феномену китайської оркестрової духової музики у контексті діалогу культур Заходу і Сходу. З цією метою досліджуються особливості розвитку та характерні риси феномену китайської оркестрової духової музики крізь призму діалогу культур Заходу і Сходу.

У науковий обіг вперше введено поняття «темброво-інтонаційна семантика» та її моделі, а також аналітичні матеріали дослідження творів китайської оркестрової духової музики та семантики і стилістики духових інструментів у китайській симфонічній музиці.

Наукова новизна роботи визначається у комплексному підході до вивчення китайського та європейського оркестрового мистецтва; у привнесенні в українське музикознавство історичних даних та аналітичних досліджень китайської оркестрової духової музики; в укладенні компаративного бачення європейської та китайської оркестрової музики з точки зору семантики та виразовості духових інструментів.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів у навчальних курсах «Історія світової музики», «Історія оркестрового духового мистецтва» та інших у музичних вищих закладах освіти.

У першому розділі проаналізовано музичне мистецтво крізь призму концепції діалогу та визначено проблеми. Опрацьовано питання теорії комунікації у проекції на культуру як основні вихідні положення дисертації, поняття «діалог» та «текст» культури як філософсько-музикознавчі основи дослідження. Вивчено сучасну українсько-китайську музикознавчу думку як репрезентант міжкультурного діалогу. Проаналізовано проблему стилістики в

сучасній музиці у контексті сучасного розуміння поняття тексту у концепції діалогу.

Другий розділ присвячено аналізу оркестрового духового мистецтва Китаю як феномену культурного континууму. Здійснена історична ретроспектива оркестрової традиції в історії музичної культури Китаю. Простежено історію розвитку оркестрового духового мистецтва Китаю «європейського зразка» та виокремлено роль у цьому процесі Роберта Гарта. Показано значення військового духового мистецтва сучасного Китаю як фактору розвитку музично-мілітарної і видовищної культур. Окрему увагу звернено на роль особистості диригента-композитора як творця китайської оркестрової духової музики.

У третьому розділі здійснено аналіз естетики та стилістики у сучасній оркестровій духовій музиці Китаю за такими критеріями: національно-характерний мелос та європейська інструментальна жанровість як основи музичної стилістики (*Інь Цин. «Нічна краса пасовиська»*; *Ван Хешен. «Дорога на небо»*); національна естетика у специфіці інструментального вираження (*Чен Дан. «Хвала» із солюючими китайськими інструментами*); творчі амплуа інструментів оркестру: між європейською традицією та сучасним баченням (*Чен Цянь. «Танець молоді», «Безіменний герой», Концерт «Fissure» для труби з духовим оркестром*); оркестрова духова музика як військова символіка Китаю (*Джі Ченг. Військова музика*); розмаїття національно-характерного тематизму в оригінальних творах та перекладах (*Джен Лу. «Візит в сім'ю»*; *Ма Хунчжо. «Хороші новини з Пекіна досягли кордону»*; *Лю Чжао. «Моя країна»*).

У четвертому розділі здійснено компаративний аналіз темброво-інтонаційної семантики духових інструментів у симфонічній музиці як відображенні музичного мислення Заходу та Сходу з наступних точок зору: семантика духових інструментів у національно-ментальній музиці (*Л. Ревуцький. Друга симфонія*; *Лі Хуаньчжі. Сюїта «Весняний фестиваль»*); темброво-інтонаційні моделі духових партій як «знакові» європейсько-китайські перегуки (*Б. Лятошинський. Поема «На берегах Вісли»*; *Чжу Цзяхе.*

Сюїта «Жовта Ріка – Золотий Берег»); синтез універсального та національного музичного мислення у творах етнічної традиції (М. Скорик. Концерт для оркестру «Карпатський»; Мао Жуан. «Танець народу яо»).

У висновках підсумовано, що головним носієм національної характерності є ладова організація мелодичних голосів, передусім у партіях солістів та в окремих соло інструментів оркестру, темброва семантика і виразовість яких трактується відповідно і як до європейської, і до китайської традицій. Найбільш оригінальними, з точки зору діалогу культур і співставлення музичних систем, є уведення до духового оркестру європейського зразка національно-специфічних інструментів, таких як пі-па, китайські цимбали, імітація валторнами китайських рогів та ін. Ці риси є промовистими свідченнями балансу «західної» і «східної» культур як рівноваги тенденцій акультурації та інкультурації у сучасній академічній музиці Китаю.

Ключові слова: китайська оркестрова духова музика, духовий оркестр, інструмент, творче амплуа, темброво-інтонаційна семантика, діалог культур.

ANNOTATION

Dan Jiakun. Chinese orchestral wind music in the context of the dialogue of cultures. – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts. Dissertation for the degree of the candidate of art studies on specialty 17.00.03 Musical art. – The Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. – Lviv, 2019.

The purpose of the study is to conceptualize the Chinese orchestral wind music phenomenon in the context of the dialogue by West and East cultures. To this end, the peculiarities of the development and characteristics of the Chinese orchestral wind music phenomenon through the prism of the dialogue by West and East cultures are explored.

For the first time, the term «timbre and intonation semantics» and its models, as well as analytical materials for the study of Chinese orchestral wind musical works and semantics and stylistics of wind instruments in Chinese symphonic music were

introduced into the scientific circle.

The scientific novelty of the work is determined in the integrated approach to the study of Chinese and European orchestral art; in introducing into the Ukrainian musicology historical data and analytical research of Chinese orchestral wind music; in concluding a comparative view of European and Chinese orchestral music in terms of semantics and expression of wind instruments.

The practical significance of the work is the possibility of using its materials in the training courses «History of World Music», «History of Orchestral Wind Art» and others in the music higher education institutions.

The musical art through the prism of the concept of dialogue and identifies problems are analyzes in the first chapter. The problem of the theory of communication in the projection of culture as the main outline of the dissertation, the concept of «dialogue» and «text» of culture as a philosophical and musical study basis are studied. The contemporary Ukrainian-Chinese musicological thought as a representative of intercultural dialogue was studied. The problem of stylistics in contemporary music in the context of the modern understanding of the concept of the text in the concept of dialogue is analyzed.

The second chapter is devoted to the analysis of China orchestral wind art as a phenomenon of the cultural continuum. A historical retrospective of the orchestral tradition in the history of Chinese musical culture has been made. The development history of the China orchestral wind art as «European model» is traced and the role of Robert Gart in this process is singled out. The value of military wind art of modern China as a factor for the development of musical-militaristic and spectacular cultures is shown. Particular attention is paid to the role of the personality of the conductor-composer as the creator of Chinese orchestral wind music.

The aesthetics and stylistics in modern orchestral wind music of China by the following criteria are analyzes third chapter: national-specific melos and European instrumental genre as the basis of musical stylistics (*Yin Qing*. «*The Road to Heaven*»; *Wang Hesheng*. «*Night pasture beauty*»); national aesthetics in the specifics of instrumental expression (*Chen Dan*. «*Praise with soloing Chinese*

instruments»); the creative role of the instruments of the orchestra: between the European-style tradition and modern vision (*Chen Qian*. «*Dance of the Youth*», «*Anonymous Hero*», *Concert «Fissure» for a trumpet with a brass band*); orchestral spiritual music as the military symbolism of China (*Ji Cheng*. *Military music*); the diversity of national-specific themes in original works and translations (*Jen Lu*. «*Visit to the Family*»; *Ma Hongzhong*, «*Good News From Beijing Bounded*»; *Liu Zhao*. «*My Country*»).

A comparative analysis of the timbre and intonation semantics of wind instruments in symphonic music as a reflection of the musical thinking of the West and the East was carried out in the fourth section on the following points: wind instruments semantics in national-mental music (*L. Revutskiy*. *Second Symphony*; *Li Huangzhi*. *Suite «Spring Festival»*); the timbre and intonation models of the brass parties as «sign» European-Chinese whims (*B. Lyatoshynskiy*. *Poem «On the Wisla's banks»*; *Zhuji He*. *Suite «Yellow River – Gold Coast»*); the synthesis of universal and national musical thinking in the works of ethnic tradition (*M. Skoryk*. «*Carpathian» concert for orchestra*; *Mao Juan*. «*Dance of the yao people*»).

The conclusions concluded that the main carrier of national character is the orderly organization of melodic voices, primarily in soloist parties and in separate solo instruments of the orchestra, timbre semantics and expressiveness which are interpreted accordingly, both to the European and to the Chinese traditions. The most original, from the view point of the cultures dialogue and the comparison of musical systems, is the introduction into the European sample brass orchestra the national-specific instruments, such as pi-pas, Chinese dumbbells, imitation of Chinese horns with horns, etc. These traits are clear indications of the balance between «western» and «eastern» cultures as an equilibrium of the tendencies of acculturation and inculturation in contemporary Chinese academic music.

Key words: Chinese orchestral wind music, brass band, wind instruments's creative role, timbre and intonation semantics, dialogue of cultures.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

та наукових виданнях інших держав:

1. Ден Цзякунь. Сучасна українсько-китайська музикознавча думка у сфері міжкультурного діалогу. Музикознавчі студії. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий Універсум. Львів, 2018. Вип.42–43. С. 67–78.
2. Ден Цзякунь. Творче амплуа кларнета у китайській духовій оркестровій музиці на прикладі творчості Чень Цяня. Українська музика: науковий часопис. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2018. Число 3 (29). С. 71–76.
3. Ден Цзякунь. Інструментальна виразовість у сучасній китайській духовій музиці (на прикладі творів Ван Хешена та Інь Цина). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник. Напрямок: мистецтвознавство. Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 28. С. 186–191.
4. Ден Цзякунь. Темброво-інтонаційна семантика у духових партіях сюїти "Жовта ріка - Золотий берег" Чжу Цзяхе: європейсько-китайські перегуки. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. Вип. 44: Музикознавчий універсум. С. 140–150.
5. 邓家堃。郑路 - 中国铜管音乐的优秀代表戏剧之家， 2015年下半年刊第10刊（总第212期）。83-84页 (Ден Цзякунь. Джен Лу – яскрава постать у галереї діячів китайської духової оркестрової музики. Home Drama, 2015. Вип. 10 (212). С. 83–84).

Статті в інших наукових виданнях

та збірниках матеріалів конференцій:

6. Ден Цзякунь. Джен Лу – яскрава постать у галереї діячів китайської духової оркестрової музики. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного

педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2015. Вип. 13. С. 153–161.

7. Джен Лу – Яскрава постать у галереї діячів китайської духової оркестрової музики. Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсам молодих» 1-2 березня 2017 року: тези / ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2017. С. 50–51.
8. Темброва семантика духових інструментів в увертюрі «Весняний фестиваль» для симфонічного оркестру Лі Хуаньчжі: Міжнародний форум «Музикознавчий універсам молодих» 28 лютого – 1 березня 2019 року: тези. Львів: Видавець ФОП Король І. В., 2019. С. 20–21.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	11
РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО КРІЗЬ ПРИЗМУ КОНЦЕПЦІЇ ДІАЛОГУ: ДОСЛІДЖЕННЯ СТАНУ ПРОБЛЕМИ	17
1.1. Теорія комунікації у проекції на культуру: філософсько-музикознавчі основи дослідження	17
1.2. Проблема стилістики в сучасній музиці у контексті концепції діалогу	30
1.3. Сучасна українсько-китайська музикознавча думка як репрезентант міжкультурного діалогу	37
Висновки до Розділу 1	44
РОЗДІЛ 2. ОРКЕСТРОВА ДУХОВА МУЗИКА КИТАЮ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОГО КОНТИНУУМУ: ТЕНДЕНЦІЇ, ЯВИЩА, ОСОБИСТОСТІ	48
2.1. Становлення оркестрового духового мистецтва Китаю європейського зразка	48
2.2. Військове духове виконавство сучасного Китаю як фактор розвитку музично-мілітарної і видовищної культур	63
2.3. Особистість диригента-композитора як творця китайської оркестрової духової музики	70
Висновки до Розділу 2	77
РОЗДІЛ 3. ЕСТЕТИКА ТА СТИЛІСТИКА У СУЧАСНІЙ ДУХОВІЙ ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ КИТАЮ.....	79
3.1. Національно-характерний мелос та європейська інструментальна жанровість як основи музичної стилістики.....	79
3.2. Творчі ампула інструментів оркестру: між європейською традицією та сучасним баченням	94

3.3. Оркестрова духова музика як військова символіка Китаю	109
3.4. Розмаїття національно-характерного тематизму в оригінальних творах та перекладах.....	113
Висновки до Розділу 3	120
РОЗДІЛ 4. ТЕМБРОВО-ІНТОНАЦІЙНА СЕМАНТИКА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У СИМФОНІЧНІЙ МУЗИЦІ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ЗАХОДУ ТА СХОДУ.....	124
4.1. Семантика духових інструментів у національно-ментальній музиці	124
4.2. Темброво-інтонаційні моделі духових партій як «знакові» європейсько-китайські перегуки	133
4.3. Синтез універсального та національного музичного мислення у творах етнічної традиції	141
Висновки до Розділу 4	151
ВИСНОВКИ	154
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	159
ДОДАТКИ.....	181

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У сучасному світовому художньому континуумі вирізняються культури, основані на поєднанні світових тенденцій та яскравих національних рис. Серед них – китайська, що має багату прадавню історію та у ХХ столітті увібрала кращі європейські академічні здобутки, і в останні десятиліття завойовує все більш активні соціоінформаційні позиції.

Сучасне музичне мистецтво Китаю, як одного із найбільших представників «східного» світу, характеризується стрімким розвитком у напрямку конвергенції із «західною» культурою. Це пояснюється і загальносвітовими глобалізаційними процесами, і прагненням китайського суспільства увібрати кращі надбання людства та привнести до цієї скарбниці власні здобутки.

Духове мистецтво Китаю у національному варіанті має глибинні історичні витоки, неповторний, специфічний колорит звучання інструментарію в різних ансамблевих складах і повністю підпорядковується традиційній філософсько-естетичній системі. Розвиток контактів з європейськими народами сприяв виникненню і подальшому розвитку духового оркестрового виконавства і творчості європоцентричного зразка. У цій сфері, де найбільш розповсюдженою є військова маршова музика, представлена і любительськими творами, і орієнтована на кращі світові здобутки (як, наприклад, тріумфальний марш з опери «Аїда» Дж. Верді чи Козацький марш М. Лисенка), на початку ХХ століття почали виникати нові лінії. Це, насамперед, оригінальна музика для духового оркестру, першопроходцями якої вважаються англійський композитор Г. Холст із Сюїтою № 1 Es-dur (1909), а також, в окремих творах, І. Стравинський, П. Гіндеміт, М. Мясковський, Б. Лятошинський, А. Хованесс та ін., згодом – також естрадне та джазове оркестрове виконавство. Наприкінці ХІХ століття у Китаї, де від ХVІ століття в різних історичних обставинах

працювали колективи з учасниками-іноземцями (насамперед португальськими поселенцями), а місцеві колективи значною мірою залежали від смаків імператорських родин, з'являється і перший власне китайський духовий оркестр європейського академічного зразка, заснований британським дипломатом Робертом Гартом (Robert Hart). Таким чином, у ХХ столітті відкрилися нові шляхи та напрямки розвитку китайської духової оркестрової, ансамблевої та сольної культури.

Оркестрова духовна музика є надзвичайно популярною і задіяною у сучасному китайському соціумі як атрибут у державній, військовій, видовищно-театралізованій та інших сферах. Це мистецтво активно розвивається та стає все більш відомим у світовому музичному просторі. Саме тому питання вивчення китайської оркестрової духової музики у контексті діалогу культур є актуальною, важливою та маловивченою проблемою.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами. Дисертацію виконано на кафедрі історії музики ЛНМА імені М.В. Лисенка згідно з темою №6 «Музично-виконавське мистецтво: теорія, історія, практика» перспективно-тематичного плану науково-дослідницької діяльності ЛНМА імені М.В. Лисенка на 2014–2019 рр.

Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 4 від 19.01.2014 р.).

Мета дослідження – концептуалізація феномену китайської оркестрової духової музики у контексті діалогу культур Заходу і Сходу.

Відповідно до поставленої мети в роботі вирішуються наступні **завдання:**

- виявити та узагальнити стан дослідження проблеми аналізу музичного мистецтва крізь призму концепції діалогу, сформулювати основні вихідні положення стосовно теорії комунікації у проекції на культуру;
- показати стан розвитку сучасної китайської музикознавчої думки в Україні;

- здійснити історичний огляд оркестрової традиції в історії музичної культури Китаю;
- вирізнити та охарактеризувати основні етапи розвитку китайської оркестрової духової музики академічного зразка у взаємозв'язки з історією Китаю, осмислити роль у цьому процесі провідних діячів китайської культури;
- визначити провідні риси естетики та стилістики у сучасній китайській оркестровій духовій музиці;
- виявити особливості втілення етнічно-характерного мелосу та інших елементів музичної мови у стилістиці духових творів;
- охарактеризувати темброво-інтонаційну семантику духових інструментів у симфонічній музиці як відображення музичного мислення Заходу та Сходу на прикладі «знакових» творів української та китайської музики;
- сформулювати висновки щодо концептуалізації феномену китайської оркестрової духової музики як результату діалогу культур.

Об'єктом дослідження є оркестрове мистецтво Китаю у контексті діалогу культур.

Предмет дослідження – особливості розвитку та характерні риси феномену китайської оркестрової духової музики крізь призму діалогу культур Заходу і Сходу.

Методологічну базу дослідження складають наукові праці, присвячені такій проблематиці:

- комунікації та діалогу у проекцію на культуру (М. Бахтін, О. Берегова, Ю. Лотман, З. Партико, Р. Робертсон, О. Самойленко, Е. Холл, М. Швед та ін.);
- історії та теорії розвитку китайської музики, духової оркестрової музики Китаю та її основних представників ([189–239] та ін.);
- китайсько-українського діалогу та художніх паралелей у музичній культурі (Ву Гуолінг, Лі Фан, Лю Бінцян, Сун Жуйлун, Ту

Дуня, Хоу Цзянь, Ху Пін, Чжан Сяохао, Чжу Чанлей та ін.), у тому числі у сфері духового мистецтва (Лі Сябін (труба), Ло Кунь (саксофон), Цзоу Вей (тромбон) та ін.);

- оркестрового мистецтва у сучасному українському музикознавстві (Б. Богданов, С. Бородавкін, В. Горбаль, Л. Дrajниця, С. Коробецька, Ю. Лошков, Ю. Рудчук, Я. Сверлюк, М. Терлецький, О. Трофимчук та ін.);
- універсальної особистості диригента (О. Бура, О. Драган, О. Катрич, Р. Кофман, Г. Макаренко, В. Рожок та ін.);
- історії, художнього репертуару та виконавства на духових інструментах (П. Вакалюк, А. Карпак, П. Круль, Б. Мочурад, В. Посвалюк та ін.);
- сучасної музичної стилістики, музичної семіотики та текстології (О. Гармель, Н. Герасимова-Персидська, Ю. Грібіненко, О. Зінкевич, М. Ковалінас, І. Коханик, В. Москаленко, І. Пясковський, Є. Харченко, С. Шип, І. Юдкін та ін.).

Реалізація мети й вирішення поставлених завдань дослідження потребувало використання такого **комплексу методів**:

- *теоретичний* – при вивченні концептуальних засад дослідження щодо проблем комунікації та діалогу;
- *системний* – при цілісному дослідженні китайської оркестрової духової музики феномену культури;
- *історичний* – при аналізі тенденцій розвитку духового мистецтва Китаю;
- *музикознавчо-аналітичний* – при аналізі естетики та стилістики сучасної оркестрової духової музики Китаю;
- *компаративний* – у порівнянні темброво-інтонаційної семантики духових інструментів у художніх зразках китайської та європейської оркестрової музики.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

- у комплексному підході до вивчення китайського та європейського

оркестрового мистецтва;

- у привнесенні в українське музикознавство історичних даних та аналітичних досліджень китайської оркестрової духової музики;
- в укладенні компаративного бачення європейської та китайської оркестрової музики з точки зору семантики та виразовості духових інструментів.

Теоретичне значення дисертації полягає у можливості використання її матеріалів у подальших наукових дослідженнях китайської музики як специфічного феномену у контексті діалогу із європейською культурою.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів у навчальних курсах «Історія світової музики», «Історія оркестрового духового мистецтва» та інших у музичних вищих закладах освіти.

Особистий внесок здобувача. Вперше до наукового обігу вводяться:

- поняття *«темброво-інтонаційна семантика»* та її моделі, трактування якого основане на понятті *«інтонаційна концепція»* В. Москаленка [92] та *концепції «інтонаційного образу світу»* Ю. Чекана [150];
- аналітичні матеріали дослідження творів китайської оркестрової духової музики та семантики і стилістики духових інструментів у китайській симфонічній музиці.

Апробація. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, а також на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: XV Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (м. Одеса, 27-29 квітня 2017 року); XVI Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (м. Одеса, 24-25 листопада 2017 року); Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсам молодих» (м. Львів, 1-2 березня 2017 року); V міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсам молодих» (м. Львів, 28 лютого – 1 березня 2019 року).

Публікації. Результати дослідження висвітлені у шести одноосібних наукових публікаціях, серед них чотири статті – у фахових наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України та одна – у зарубіжному фаховому виданні.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, переліку використаних джерел, що містить 239 позицій (із них 70 – іноземними мовами) і додатків. Обсяг основного тексту – 158 с., загальний обсяг – 193 с.

РОЗДІЛ 1.
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО КРІЗЬ ПРИЗМУ
КОНЦЕПЦІЇ ДІАЛОГУ: ДОСЛІДЖЕННЯ СТАНУ ПРОБЛЕМИ

Підґрунтям для нашого дослідження діалогічних процесів у музичному мистецтві Європи та Китаю, його оркестровій духовій музиці, є *теорія комунікації* або *теорія масового спілкування* в її проекції на культуру, що здійснює суттєвий вплив на мистецькі процеси у сучасному суспільстві, їх організацію і наукове осмислення. Тому однією із актуальних мистецтвознавчих проблем є вивчення музичних явищ сьогодення крізь призму *ідеї діалогу культур як форми міжкультурної комунікації*.

Ключовими поняттями, що застосовуються для розуміння цього процесу, є «міжкультурна комунікація», «глобалізація», «культурний континуум», «інкультурація», «акультурація», «текст культури» та ін.

Отож, для глибшого розуміння напрямків розмаїтих рухів у сучасній музичній культурі, у першому розділі звернемося до тлумачення вказаних вище понять і розглянемо основні позиції теорії міжкультурної комунікації та взаємопов'язаних концепцій із тих позицій, які дадуть змогу проаналізувати китайську оркестрову духову музику крізь призму задекларованої проблеми у наступних розділах даного дослідження.

1.1. Теорія комунікації у проекції на культуру: філософсько-музикознавчі основи дослідження

У контексті нашого дослідження звернемося до явища комунікації у середовищі культури, яке в науковому просторі пов'язується з терміном «міжкультурна комунікація».

Комунікація як акт спілкування між індивідами або спільнотами, виявляє

сутність терміну в його латинському відповіднику *«communicatio»*, що вказує на передачу (інформації), єдність або поєднання (явищ) тощо. Народившись у контексті *теорії інформації* американського математика Клода Шеррона, автора праці «Математична теорія зв'язку» [187] (1948), поняття «комунікація» знайшло широке розповсюдження у науковому обігу. З-поміж іншого, було запропоновано чотири закони теорії інформації, один з яких є важливим для нашого дослідження: «будь-які сигнали, отримані кібернетичною системою, впливають на цю систему» [187; 99]. Такими системами є ті, що працюють з інформацією – сприймають, утримують в пам'яті, передають тощо. Загальновизнаним є факт, що, поряд із штучним інтелектом, до таких систем відносять індивідуальну особистість (людський мозок) та *колективну спільноту*. Це системи складні (множинні) системи різної природи [30]. До таких систем відносять і соціальні спільноти, які мають свою культуру.

Таким чином, звертаємося до сфери нашого дослідження, перейшовши у площину **«міжкультурної комунікації»**, акцентуючи її головні ознаки, які безпосередньо впливають на наше розуміння академічного музичного мистецтва Китаю як результату **діалогу культур**.

Міжкультурна комунікація – процес обміну інформацією між представниками окремих, відмінних між собою, культур, за визначенням авторів терміну Г. Трейгера та Е. Холла, запропонованого у праці «Культура і комунікація: модель аналізу» [16] (також див.: [142]). У цьому контексті для нашого дослідження є надзвичайно важлива ідея Е. Холла: **«культура – це комунікація, а комунікація – це культура»** [174].

У розвитку теорії комунікації у проекції на культуру важливу роль відіграли праці Ю. Лотмана [81; 82]. Вчений ствердив, що культура – складне ціле, його утворюють пласти, які розвиваються з різною швидкістю і різними методами і потенційно взаємодіють між собою. В їхньому розвитку чергуються поступовий розвиток, що дає спадкоємність, і «вибухи» – співставлення «кодів» різних культур, таким чином виникають новаторські ідеї. Для розкриття культури існує система знаків, якими є символи [81]. У

мистецтвознавстві вказана проблема семіотики розробляється, зокрема, у праці В. Мітіної «Крізь призму знаку: знаки у мистецтві» [90], що стала основою для багатьох подальших досліджень у різних мистецьких сферах.

Отож, проаналізувавши позицію Ю. Лотмана, приходимо до висновку, що вчений бачить міжкультурну комунікацію як систему спілкування представників різних культур (на індивідуальному або груповому рівні), при цьому кожна культура виступає як інша знакова система, «коди» якої можуть не працювати в іншій культурі і потребувати «декодування». Саме комунікативність є тим фактором, який перетворює монологічне продукування думок-ідей у діалог.

Серед праць українських дослідників вирізняємо працю О. Берегової «Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в XXI столітті», в якому представлена нова методологія дослідження культури, в основі якої лежить імплементація світового досвіду управління процесом комунікації у соціокультурній системі «влада-громадськість» та актуалізації багатовікових українських риторико-гомілетичних традицій [18].

Основуєчись на позиції українського вченого О. Потебні, О. Берегова акцентує на понятті «мови – системи символів, невіддільної від культури. Мова є основним інструментом і способом засвоєння культури, звуковим та візуальним кодом трансляції досвіду, в якому виражені специфічні риси національної ментальності та історично сформоване ставлення до явищ дійсності» [17, 10]. Відтак, авторка розглядає культуру як ієрархію її мов (семіотичних систем) або як ієрархічну систему «текстів», які створені мовами даної культури.

Результати вказаного вище дослідження важливі для нашої роботи і тим, що авторка декларує та обґрунтовує факт трансформації протягом XX століття поняття комунікації від технологічного до культурологічного його розуміння: «розроблений у 40-х роках інформаційно-технічний підхід до комунікації... змінився лінгвістичним у 70-і, головний предмет якого складала мова як засіб комунікації. Нині триває процес подальшої «гуманізації» комунікації,

прагнення підкорити її цілям і завданням різних видів творчості, знайти через комунікативні засоби самореалізації та самовираження прийнятний вихід із тупика науково-технічного прогресу» [17, 29]. Водночас О. Берегова стверджує про видозміни у трактуванні поняття культури, яка тепер (в результаті розвитку інформаційно-комунікаційних технологій) «вже не уявляється поза межами комунікації, комунікаційний аспект, присутній майже в кожній дефініції, дозволяє ширше й повніше поглянути на механізми культури, відчутти залежність її глобальних змін від способів фіксації та передачі інформації» [17, 29].

Наведені ідеї дають підстави вирізнити комунікацію як один із ключових чинників у процесі міжкультурного діалогу, чинника, що реалізується на різних рівнях (внутрішньо-культурному, міжкультурному) вказаного діалогічного процесу. Сукупність усіх явищ у процесі комунікації на різних рівнях дає нам підстави окреслити ще одне важливе поняття, яким є **«культурний континуум»**, яке виростає із поняття «просторово-часовий континуум» і застосовується при нелінійному, синергетичному розумінні феномену культури. Вказане нами синергетичне розуміння передбачає трактування культури як сукупності множинних явищ, що функціонують у часо-просторі, на що вказував учений Г. Хакен [144] та його послідовники. Витоки для розуміння сенсу поняття «континуум», що застосовувалося до явищ культури, показав М. Бахтін на прикладі літературного роману, і висловив це поняттям **«хронотон»**: у літературному творі «час ущільнюється, згущується (стає художньо зримим), а простір інтенсифікується (втягується у рух сюжету, історії)» [9, 235].

Аналізуючи дослідження вказані вище, що множинними явищами, про які йшла мова вище, на різних рівнях культурного континууму є національні культури (у тому числі китайська), культури менших, етнічних спільнот, культури певних об'єднань, субкультури, культури як творчість митців (композиторів, художників та ін.), окремі художні (музичні) твори тощо.

Якість міжкультурної комунікації у культурному континуумі залежить

від адекватного співвідношення двосторонньо спрямованих тенденцій – інкультураційних та акультураційних. Для нашої роботи важливі висновки музикознавця М. Шведа, яка була укладена в результаті дослідження вказаних тенденцій у роботі фестивалів сучасної музики. Автор твердить, що тим більша увага повинна приділятися інкультураційному освоєнню власної традиції, чим слабшою є культурна та економічна інфраструктури тієї чи іншої держави. Але при цьому повинен бути баланс з акультураційністю з метою уникнення загрози надмірної герметизації, ізоляції художніх процесів, що є однією із причин сповільнення темпів загального розвитку культури [153, 8].

Описані М. Шведом процеси є результатом *глобалізації суспільства і культури*. Це явище, на думку автора книги «Глобалізація» М. Уотерса, є процесом, при якому максимально зменшується вплив кордонів, географічних обмежень та інших подібних факторів на життя і розвиток як усього суспільства, так і однієї зі сфер його життя – культури. Останнім часом вчені приходять до висновку, що поширення інформаційних технологій з одного боку, і міграція як результат невпевненості людства у «завтрашньому дні» – з іншого, зумовлюють «прискорену глобалізацію» [184, 59].

Таким чином, приєднуємося до думки, що діалог культур як комунікація із збалансованими акультураційними та інкультураційними тенденціями у сучасному глобалізованому суспільстві, без різкого домінування певної моделі, є єдино прийнятним способом їх взаємодії.

Як описані про проявляється в музичному мистецтві Китаю, його оркестровій духовій сфері, спробуємо проаналізувати у другому та третьому розділах.

У нашому дослідженні також виходитимемо із розуміння понять «діалог» та «текст» культури як філософський базис для діалогу культур, і пов'язаних із ними понять, що функціонують у сучасній науці.

Теоретична база дослідження проблеми міжкультурного діалогу ґрунтується, насамперед, на *концепції діалогу* М. Бахтіна, створеної у рамках теорії мовленнєвих жанрів. Вчений показав, що в основі культурних

взаємовідносин лежить *діалог культур*, довів, що *процеси обміну інформацією* (до яких належить і важлива для нашого дослідження міжкультурна комунікація) *мають діалогічну природу*.

Метою діалогу як безперервного соціального процесу, в якому продукуються значення і сенси, є досягнення *творчого розуміння* [12, 319–320; 15, 426], індивідуального взаєморозуміння при збереженні кожної із культур. Вони можуть взаємопереплітатися, зливатися і знову знаходити свої індивідуальні риси. Таке взаєморозуміння виникає завдяки *комунікативному впливу* співрозмовників один на одного, і його рівень залежить від рівня *сумісної інтерпретації сутності* [10, 295–316]. Іншими словами, «формулою злагоди» є діалог культур», що декларує український вчений М. Шульга, акцентуючи такі основи цього діалогу: подолання егоцентризму, рівноправність у партнерстві, можливий сумнів у власній правоті, розширення власного горизонту буття через залучення досягнень інших культур. Таким чином, діалогом культур є «така форма і спосіб комунікації двох культур, коли кожна із сторін визнає іншу як рівну, виявляє до неї інтерес, визнає її відмінність, поважає її унікальність і водночас через пізнання і визнання характеристик іншої культури поглиблює уяву про себе, чіткіше усвідомлює себе, свої контури і якості, поглиблює самоідентичність» [164, 33].

Продовжуючи аналіз проблеми, М. Бахтін стверджує, що там, де зникає іманентна характеристика діалогізму – вплив співрозмовників у комунікативному процесі один на одного – виникає *завершення діалогу*, який вчений називає «*монологізм*» [12, 318]. Останній притаманний для «абсолютної істини», яку М. Бахтін показує на прикладі діалогу краси і правди «високого Ренесансу» і «низової» (карнавальної, пародійної, сміхової) народної культури [14].

Ключовими поняттями у теорії М. Бахтіна стають *діалог* як форма спілкування і метод розуміння та *полілог* як результат діалогічного залучення даного слова до різних життєвих і художніх контекстів: «*Полілогічність* вислювання, – аналізуючи концепцію М. Бахтіна, пише О. Самойленко, –

створюється нашаруванням у слові різних «стилістичних обертонів», що виникають в результаті стилістичних переакцентуацій, які виражають як «владу контекстів» над словом, так і «пам'ятливість» останнього» [116, 31]. М. Бахтін вважав, що «всяке слово (текст) є певним перетином інших слів (текстів), де можна прочитати ще інше слово», і «будь-який текст будується як мозаїка цитат... є продуктом всмоктування й трансформації будь-якого іншого тексту» [15, 176].

Однією із питомих рис тексту як феномену культури, за визначенням М. Бахтіна, є його *діалогічність* [11], що уможливорює явище «діалогу культур» як взаємодію в одному культурному континуумі текстових явищ, що мають різну часову належність. Взагалі, на думку Р. Барта, текст – «...це цитата без лапок» [7, 486]; текстами можуть бути уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагментами соціальних ідіом та ін. [5, 78], а зітканий із рівноправних кодів *текст стає «пам'яттю культури» – культури і минулого, і майбутнього*. А у контексті нашого дослідження можемо додати: **текст стає «пам'яттю культури» – культури і Заходу, і Сходу**.

Керуючись розумінням, що текст – це «пам'ять культури», Р. Барт, відштовхуючись від думки Ф. Леві-Строса, вважає, що джерела тексту існують не тільки до тексту, але й після нього. Ф. Леві-Строс показав це на прикладі «життя» міфу про Едипа: фрейдівська версія міфу є складовою частиною самого цього міфу: читаючи Софокла, ми повинні читати його як цитату з Фрейда, а Фрейда – як цитату із Софокла» [170, 300]. Тут можемо провести й таку паралель до наведеного висловлювання Ф. Леві-Строса: *академічна музика Сходу є продовженням академічної музики Заходу, а музика Заходу – новим продовженням музики Сходу*.

Отож, у ситуації діалогу культур вважаємо за потрібне розглянути **поняття «тексту культури» як сукупність жанру, форми, стилю та інших компонентів європейської академічної музичної системи, які у ХХ столітті були сприйняті та інтерпретуються китайської культурою як один великий європейський музичний «текст»**.

Відштовхуючись від розуміння *діалогічної* природи тексту, М. Бахтін визначив три головні форми внутрішньо-діалогізованого мовного взаємовисвітлення: стилізація, варіація та пародіювання [13, 174–176]. Вчений стверджував, що літературний текст виявляє дійсну, глибинну суть у *відповідній історичній ситуації*, тобто у відповідному соціокультурному контексті. Аналогічно, за Р. Бартом, *текст – це не «стійкий «знак», абезкінечний простір, в який заглиблено твір (некласифікований, нестратифікований і неструктурований, з чисельними «входами» і «виходами»), в якому функціонують у вільній «грі» різномірні культурні коди* [171; 112]. Так вчений бачить текст, бо сам *твір – це лише «ефект тексту», видимий результат текстової роботи, а текст – це, за Р. Бартом, «інтертекст» [6], або, за У. Еко, «відкритий текст» [167], або, за розумінням М. Бахтіна, *текстпростір, в якому діалогізують у вільному дискурсі численні культурні хронотони* [15].*

Принагідно зауважимо, що інтертекстуальність – одне із тих понять, до яких активно звертається сучасна наука. Основуючись на теоріях «знаку» Ф. де Соссюра та діалогу М. Бахтіна, авторка терміну Ю. Крістева у 1960-х рр. визначила інтертекстуальність таким чином: «текстова інтеракція в межах того самого тексту» [179]. Французьке поняття *intertextualite*, що означає «міжтекстовість», у гуманітарній науці прийнято застосовувати і до конкретних текстових запозичень – від цитування до стилізації, а також до розуміння того, що кожен даний текст є сегментом цілісного культурного тексту або «тексту культури». Аналізу цього феномену присвятили увагу провідні світові вчені – Р. Барт [5], М. Бахтін [15], Дж. Гопкінс [176], Ж. Дерріда [50], У. Еко [54] та ряд інших.

Р. Барт крізь призму феномену письма розглядає літературу як один «великий Текст», в якому усі існуючі малі тексти продовжують один одного. Символічно це називають однією великою Книгою, що твориться світовою спільнотою, сторінками якої є чисельні тексти малі тексти. На думку автора вказаної алегорії М. Арановського [3, 76], поняття «великого Тексту» можна

застосувати і до музичного мистецтва, але з певною зміною акцентів. Отож, на цьому етапі нашого дослідження переходимо у **музикознавчу сферу**, крізь призму якої розглянемо бартівські поняття *«великий Текст»*, *«письмо»* та ін.

Здійснивши екстраполяцію понять, запропонованих Р. Бартом, у музикознавство, М. Арановський у праці *«Музичний текст. Структура і властивості»*. Роз'яснивши горизонтальну (часову) сутність організації літературних текстів та вертикальну (парадигматичну, основану на *повтореннях єдиного паттерну*) – текстів музичних, вчений вводить **музикознавче поняття «метатекст»** [3, 76–77].

Вчений переконує, що у музиці ситуація є іншою. У цьому виді мистецтва музичні твори є не продовженням попередніх: вони не продовжують, а **повторюють** один одного, але не попередні твори-тексти, а *«деякий єдиний для всіх них паттерн»*, і задача автора полягає у тому, щоб найкращим чином реалізувати його приписи. Кожен новий текст виконує свою соціальну функцію тим, що *відновлює життя* цього паттерну, утверджуючи його незмінну актуальність. Тому всі музичні тексти не вибудовуються у послідовність сторінок деякої *«єдиної партитури»*, а *ніби накладаються один на одного»* (курс. – М. А.) [3, 76–77]. Автор бачить сукупність музичних творів не як часову (як у літературі) послідовність, а як сукупність на зразок парадигматичної структури, при цьому тексти є еквівалентними один до одного. Такою бачимо **світову музичну парадигму – сукупність повторень паттерну у загальному західно-східному метатексті**.

Отож, що ж таке текстовий діалог культур, зважаючи на таке глобальне розуміння тексту, що уможлиблює *«відношення музичного тексту до самого себе»* (Шип С. [155])? На сучасному етапі розвитку філософії культури, яка керується ідеєю *«колективного Я»*, свідомість людини ототожнюється із текстом. Текст є знаковою системою, якою *«читається»* усе – і суспільство, і людина. При цьому *«західне»* і *«східне»* суспільства почали користуватися тією ж знаковою музичною системою. Весь світ, вся світова музична культура на сучасному етапі стали єдиним глобальним текстом, бо ж *«нічого не існує поза*

текстом» (Ж. Дерріда) [50].

Отож, чи ця взаємодія «свого» та «чужого» слова (М. Бахтін) [15], «текст у тексті» (Ю. Лотман) [80], діє на рівні діалогу культур у просторі?

Екстраполюючи вказані теоретичні міркування на тематику нашого дослідження, трактуємо сучасну світову музичну парадигму як «метатекст» або «континуум культури», в якому функціонують численні варіанти музичних творів. При цьому академічна музична культура, сформована в Європі до ХХ століття, виступає як «матрична інформація» в жанровому, форматворчому, тональному та інших аспектах, у тому числі виконавських складів (оркестрів, ансамблів тощо). Діалог сучасної китайської музичної культури, з одного боку, спрямований на вказану «матричну» академічну культуру, з іншого – на широке розмаїття традиційної китайської культури, її унікальність й оригінальність. Обидва ці напрямки несуть свої «культури коди», які у своєму взаємопереплетенні у конкретних творах і символізують про діалог культур.

«Бахтінське» розуміння діалогу як основоположного явища в інтертекстуальній ситуації екстрапольовано в українське музикознавство у 2000-х рр. в монографії О. Самойленко «Музикознавство і методологія гуманітарного знання. Проблема діалогу» [116], яка спрямована на культурологічне розширення поняттєво-категоріального апарату музикознавства. Це запропоновано зробити шляхом створення «“музикознавчої бахтінології”», яка, в свою чергу, передбачає відновлення естетичних передумов музикознавчої теорії» [117, 1], її «ноетичної» сутності. Дослідниця здійснює «вихід» на узагальнений рівень музикознавства у спрямуванні на ноетичне розуміння культури, на яке вказували В. Вернадський, О. Лосєв, П. Тейяр де Шарден, В. Франкл, О. Леонтєв та інші вчені, із використанням «інонаукової символології» (С. Аверінцев) як особливого дискурсивного методу сучасної гуманітарної науки. Так, з-поміж іншого, отримує музикознавчий резонанс важливе для нашого дослідження бахтінське поняття діалогу як суб'єкт-суб'єктного відношення.

Загальносміслові умови діалогу в культурі та їх музичні жанрово-стильові композиційні основи стали базисом, на якому вироста запропонована вченою «*ноетична типологія діалогу в музиці*». У даному контексті особливо важливим є твердження О. Самойленко про «*перехідність*» музичної культури, а відтак – і її *транзитивність*, що, за словами авторки, є *іманентною сутністю музики*[116]. Саме ця риса, на нашу думку, і забезпечує можливість «легкого» здійснення **діалогу між різними, інколи, на перший погляд, зовсім далекими, культурами.**

Окремо слід відмітити звернення вченої до «*дзеркальності*» діалогу у М. Бахтіна та Х. Борхеса. У поетиці іспанського митця, котрий із нанизаних на єдину нить «світів-намистин» створив «власний» світ, дзеркальність виступає і символом нескінченності: «Всесвіт – деякі називають його Бібліотекою – складається із величезного, можливо, нескінченного числа шестигранних галерей... У коридорі дзеркало, котре достовірно подвоює видиме. Дзеркала наводять людей на думку, що Бібліотека не нескінченна (якщо вона нескінченна насправді, навіщо це ілюзорне подвоєння?); я ж вважаю за краще думати, що гладкі поверхні висловлюють і обіцяють нескінченність...» [20], а діалогічність творчості Х. Борхеса виявляє у читачі, що просувається крізь «намистини-світи», діалогізуючого *спів-автора* у ситуації постмодерної інтертекстуальності.

В залежності від вибору «ідеального Над-адресата» О. Самойленко у проекції на музику визначає сім рівнів діалогу – від «вершинного» до «глибинного». Ми ж вирізняє із них ті рівні, які, на нашу думку, є найбільш активізованими у діалозі західної і східної культур: «*великий*» *семантичний діалог музики, котрий по суті є діалогом жанрової семантики і стильової символіки в музиці, завдяки якому вона охоплюється в цілому як поетика; «малий» семантичний діалог – внутрішньомузичний, внутрішньо- і між-жанровий, стильовий, текстовий; текстологічний – взаємообмін структурними і семантичними властивостями між такими рівнями музичного тексту як «ораторіальність», «моторність», «мелодійність»; діалог*

композиційних форм і прийомів, в т. ч. виконавська природа жанрових форм [116].

У контексті нашого дослідження також особливу увагу заслуговують твердження О. Самойленко стосовно розуміння поняття музичного тексту, які вибудовуються на основі бахтінських діалогу та полілогу. Отож, «музикознавче поняття про музичний текст уявляється адекватним явищу стилістичного самодіалогу музики і продуктивним саме в зв'язку з ним» [117, 27]. Полілог (поліфонічність висловлювання) у О. Самойленко, як і в М. Бахтіна, трактується як явище, яке формується за допомогою діалогу, тобто є діалогічним за природою. Це можна зрозуміти за допомогою стилістичного аналізу, «оскільки у стилістиці найбільш об'єктивно, надособистісно втілюється в «перепрограмованому» стислому вигляді енциклопедичність музики як жанрово-стильової пам'яті» [117, 28].

Важливим фактором, в якому було закладено основирозуміння поняттядіалогу культур як **обміну музичними текстами**, є поліфункційне розуміння поняття «*текст*», котре крізь призму тієї ж діалогічності обґрунтував В. Москаленко у теорії музичної інтерпретації [95; 93]. Діалогічність – основоположний стрижень у «житті» музичного тексту-твору. Тому, на нашу думку, у контексті дослідження діалогу культур варто звернути увагу на трактування «*власне музичного тексту*» (В. Москаленко) як явища, яке, з одного боку, здатне відчужуватися від особистості (при виконанні), а з іншого – зберігатися у музичній пам'яті у вигляді певного «коду». Екстраполюючи це твердження у площину нашого дослідження, можемо сказати про «**текст культури як код**», що передається між культурами у процесі діалогу.

Розуміння культури як **глобального тексту**у сучасному музикознавстві стало основою передових музично-історичних досліджень (О. Зінькевич. «Mundus musicae. Тексти і контексти» [56] та ін.), в яких аналізуються методологічні проблеми історії музики, проблеми сучасного музичного процесу і творчість окремих митців крізь призму діалогічного контексту культури.

Певні акценти у дослідженні діалогу культур можемо зробити, коли проаналізуємо ще одне важливе поняття – інтертекстуальності у просторі сучасної музичної культури. Дослідниця І. Коханик твердить про інтертекстуальність як «усвідомлену ідею», що «стає джерелом музичних творчих концепцій» [75, 70], в яких здійснюється декларований діалог стилів, жанрів, форм тощо у всьому історико-культурному континуумі людства¹. Інтертекстуальність на узагальненому рівні – як *естетична рефлексія* – стає: 1) методом художнього мислення; 2) способом організації художніх текстів; 3) принциповим художнім прийомом; 4) поетикою сучасного мистецтва; 5) методологією інтерпретації художнього тексту.

Як *художній принцип*, що управляє музично-творчим процесом, інтертекстуальність виявляється: 1) на різних текстових рівнях (як у «Moz-Art» А. Шнітке), 2) у багаторівневій грі смислів («Неваріації на теми Моцарта» В. Рунчака), 3) на рівні перехресних смислових зв'язків, що породжують нелінійні – «мультимедійні» музичні тексти. Тобто, діапазон проявів інтертекстуальності є дуже широким і простягається від конкретного художнього прийому і способу організації тексту до рівня музичної поетики, внаслідок чого ускладнилася структура музичних творів – як за рахунок засвоєння нових композиторських технологій (горизонтальний вимір сучасного твору), так і завдяки активному привнесенню у музичний простір позамузичних компонентів (його вертикальний вимір) [75].

Продовжуючи наведені міркування, припускаємо, що формою текстового діалогу на глобальному рівні можемо вважати той рівень інтертекстуальності, який ознаменувався використанням у китайській музиці жанрової, тональної та, частково, стильової систем, сформованих в європейській культурі, як матричної інформації. Результатом цього процесу, на нашу думку, є глобальний «текст культури».

¹ Уявлення про музичний гіпертекст в його часових паралелях або метатекст як єдиний континуум може ілюструватися цікавими фактами, про які, зокрема, згадує І. Коханик у процесі інтертекстуального аналізу «Moz-Art» А. Шнітке: «Гумор, легке і доброзичливе піджартування, невимушена гра є невід'ємною частиною і музики Моцарта. Наприклад, завершення його «Музичного жарту» (К. 522) несподіваним «фальшивим» звучанням на слух сприймається як «цитата» з музики того ж Шнітке! [Див .: 146]. А відомий твір Моцарта «Musikalisches Würfelspiel», Anh. 294d («Музична гра в кості»), заснована на принципі вільного ігрового оперування фрагментами музичного матеріалу, як відомо, стало майже пророчим «передбаченням» сучасної алеаторики!» [75].

Для ще одного пояснення вказаної позиції повернемося до думки Р. Барта про «текст» як феномен, що *потребує «читання»* (а не критичної інтерпретації). Метою дискурсу нового типу, на думку дослідника, «буде не розкриття якоїсь однієї, істинної «структури», але встановлення гри безлічі структур...; кажучи точніше, об'єктом нової теорії повинні стати самі відносини, що зв'язують ці поєднані одна з одною структури і підпорядковуються невідомим поки правилам» [171, 112].

Саме тому інтертекстуальне використання «чужого» слова як слова іншої культури бачимо як один із способів обробки інформації у процесі комунікації-діалогу культур. Спробуємо підійти до цього шляхом «читання», на який вказує Р. Барт.

1.2. Проблема стилістики в сучасній музиці у контексті концепції діалогу

Музичний стиль як «система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрямок і школа, історична епоха, національна специфіка і т. п.), перехід їх смислових полів у конкретні системи музично-виразових засобів» [137, 5] вже у природі містить діалогічну сутність. Вона пов'язана із вказаними автором цієї дефініції С. Тишком такими аспектами, як «диференціація» та «інтеграція», що передбачають певну взаємодію музичних явищ.

Якщо до XIX століття включно музика епохи відродження, бароко, класицизму, романтизму в цілому характеризувалася єдиним «стилем епохи», який у XIX столітті диференціювався на чисельні «національні стилі», то від XX століття ситуація кардинально змінюється. Розвиток різноманітних філософських, соціокультурних та інших тенденцій призвів до появи множинних стилів, об'єднаних у напрями модернізму, постмодернізму та ін.

Нагадаємо, що однією із головних ознак, що впливає на художній зміст музичних творів, є глобалізація. Тому у сучасній соціокультурній ситуації із існуванням єдиного інформаційного простору текст музичного твору набуває

можливості до діалогізації із чисельними культурами. Це здійснюється як в історичному розрізі (з музикою попередніх епох), так і в одночасному, симультанному – із музикою інших культур, як, наприклад, європейської та китайської.

На основі бахтінського розуміння *діалогу* та *полілогу*, які розглядалися у попередніх главах, виникають чисельні нові явища. У сфері «стилю» виникає явище *інтертекстуальності*, яке також аналізувалося вище. Воно, у свою чергу, зумовлює появу *полістилістики*.

Усвідомлюючи, що вказані явища є специфічною ознакою певного кола творів епохи постмодернізму, звернемося до них з метою в'яснити певні важливі для нашого дослідження речі. А саме – *якою є природа інтертекстуальності і полістилістики в музиці*. Це дозволить нам у наступних розділах зробити аналітичне дослідження та висновки про *характер і рівень діалогу європейської та китайської музики (на прикладі її оркестрової духової сфери) на сучасному етапі з точки зору творення сучасного музичного стилю*.

Звернемося до історії виникнення явищ на прикладі творчості А. Шнітке, що «присвятив усе своє творче життя відкриттю художніх можливостей стилістичних взаємодій» [133, 1]. Митець звернувся до цих явищ і як композитор, і як музикознавець. Вперше заявив про це у 1971 році на конгресі Міжнародної музичної ради при ЮНЕСКО. Дослідник виголосив свого роду естетичний маніфест «Полістилістичні тенденції сучасної музики» [160]. У ній увів у музикознавчий обіг термін «полістилістика», що пояснював вільне поєднання та інтеграцію різних стилістичних елементів, які представляли стилі «високого» і «низького», «академічного» і «популярного», та здійснив класифікацію даного явища. Ця проблема досліджувалася А. Шнітке у праці «Третя частина Симфонії Л. Беріо», присвяченій аналізу колажної структури твору [161], «Парадоксальність як риса музичної логіки Стравінського» [162] та ін. [188]. У полістилістичній площині вирішено ряд власних композицій митця, що втілили вічні філософсько-екзистенціальні проблеми, починаючи від «Quasi

una sonata» (Соната № 2 для скрипки і фортепіано, 1968), п'єс «Moz-Art», в т. ч. «Moz-Art a la Haydn», «Moz-Art a la Mozart», для різних інструментів (двох скрипок, восьми флейт, ансамблів з участю клавесина, арфи тощо) (1975–1990)² та ін.

Аналізуючи творчість митця, Д. Тиба у дослідженні «Симфонічна творчість А. Шнітке: досвід інтертекстуального аналізу» (2003) [132; 133] на прикладі композицій майстра *диференціює* поняття *полістилістики* та *інтертекстуальності*. Перша є стилістичним співставленням лише на горизонтальному, поверховому «зрізі» культури, друга – і на рівні горизонталі, тобто музичної мови, і на рівні вертикалі, тобто образно-семантичного аспекту музики. Натомість *моностилістика* характеризується *багатоканальністю* асоціативності музики, що є результатом посилення інтертекстуального впливу. Так, у творах А. Шнітке останнього десятиріччя (три останні симфонії) «аскетична структура володіє надзвичайно багатою асоціативністю... яка спирається на інтертекстуальну взаємодію» [133].

Як полістилістику *доцентрового типу* характеризує це явище у композиційному методі А. Шнітке дослідниця Ю. Грібіненко у праці «Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності» [43]. Авторка, однак, зазначає, що митець у різні періоди творчості експериментував і з іншими типами полістилістики [43, 8–9]:

- для *доцентрового* типу притаманне внутрішнє підсилення образу, фокусація уваги на провідній авторській інтонації, завдяки чому утворюється подібність різних стильових модифікацій, що, у свою чергу, пов'язана із драматизацією та стисканням форми;
- завдяки *відцентровій* полістилістиці діалог здійснюється не тільки як діалог «свого-чужого», але і як «зустріч» старого й нового – традиційного і несподіваного, індивідуалізованого. При цьому нове виявляє себе як відновлення музичної пам'яті, тобто «повторення-поновлення» ключових

²

Використовуються фрагменти скрипкової партії втраченого твору В. А. Моцарта – пантоміми, в якій сам автор виконував роль Арлекіно (446/416d,1783) [75]. Див. також:[111].

ідей ціннісного комплексу музичної культури. «Загадку» відцентрового полістилістичного методу Ю. Грібіненко бачить у тому, що композитори «не стільки створюють дистанцію між “своїм” і “чужим”, скільки намагаються підійти до останнього ближче, прагнуть у цьому діалозі знайти нову близькість, новий ступінь тотожності» [43, 8–9] (цей тип є домінуючим у творчому методі Б. Тищенка та В. Сильвестрова);

- для *монологічної* пріоритетними є індивідуальні музично-виразні засоби, які обирає композитор-новатор шляхом створення невідомих раніше прийомів або відновленням старих, але у варіанті художнього відкриття, що виглядає поза зв'язком із традицією (домінуюча у композиціях Г. Уствольської).

Вирізняючи чотири ієрархічно різні рівні сучасної композиторської поезики, на яких може функціонувати музична полістилістика, дослідниця називає [43, 8–9]:

- 1) метарівень, що виходить за межі окремої композиторської техніки (полістилістика як естетичний феномен, наприклад, трагедійної сфери в А. Шнітке, «посттрагічної» – у В. Сильвестрова та ін.);
- 2) рівень композиторського мислення, оснований на діалогічності архітектонічного і композиційного рівнів художнього тексту (за М. Бахтіним) – зіставлення різних типів виразності, психологічних станів та ін.;
- 3) композиційний рівень полістилістики (на якому виділені вище доцентровий, відцентровий та монологічний її типи) – знакове вираження множинності музичної свідомості шляхом введення у текст музичного твору міжтекстових прийомів (цитата, алюзія, стилізація, колаж), які можуть функціонувати як текстовий код, що веде до розуміння авторської концепції;
- 4) рівень полістилістики як стильової ідеї, носія стильової семантики як сукупності авторських композиційних принципів, що мають певні, досить стійкі семантичні функції; рівень, на якому «кожний автор створює свою

модель полістилістики, робить свої висновки, що і є у формуванні глибинної ідеї полістилістики найважливішим фактором і дозволяє вийти на рівень естетичного узагальнення (новий епос у Б. Тищенка, нова медидативно-поглиблена лірика у В. Сильвестрова, нове розуміння драматичного конфлікту і трагедійності в А. Шнітке (фаустианство і постромантичний скепсис) та Г. Уствольської (неоархаїка) тощо).

Отож, А. Шнітке, повернувши музикознавчу увагу до явища полістилістики, разом із тим відкрив шлях до нових – інтертекстуальних пошуків на матеріалі музичного мистецтва, що з'являються у світовій науці у царині систематичного музикознавства, на перетині музичних і соціологічних досліджень. Так, Р. Гаттен у 1985 році в «American Journal of Semiotics» робить спробу визначити місце інтертекстуальності у музичних студіях [175], у 1990-х дослідження музичної інтертекстуальності публікують М. Арановський [3], Л. Дьячкова [53], К. Корсин [178], М. Раку [110], Дж. Штраус [186] та інші вчені, ряд праць присвячені дотичним проблемам (еклектика у Г. Григор'євої [42] та ін.).

Етапні висновки щодо інтертекстуальності в музиці були укладені у процесі дослідження природи та життя музичного тексту М. Арановським [3]. Вчений пропонує ряд суттєвих понять і міркувань. Зокрема, М. Арановський вказує наступні важливі моменти.

По-перше, виводить варіанти впровадження у новий текст «чужого» слова, яке виступає як:

- 1) елемент, що впроваджується у стиль як позатекстова структура;
- 2) композиційно-синтаксична концепція тексту (стилізація, робота за моделлю);
- 3) лексичний склад тексту (полістилістика) [3, 86].

По-друге, вчений аналізує процес еволюції формінтертекстуальності як зміну стильових напрямків. При цьому наголошує, що «інтертекстуальність завжди була притаманна музичному мистецтву» [3, 75]. Вона пов'язана із трактуванням феномену «чужого» слова, котре не завжди виявляється таким

«чужим». На цій основі робить висновки про історичну змінність опозиції «своє – чуже», яка у стильовому плані є вірною лише у добу романтизму з її культом індивідуальності. В цілому картина еволюції опозиції «своє – чуже» висуває такі формули, актуальні для тієї чи іншої епохи [3, 74–75]:

- «загальне – загальне» у добу бароко, чим пояснюється широта використання чужих текстів;
- «моє – загальне» у добу класицизму, коли творчість композитора є вираженням універсального погляду на мистецтво і, в той же час, частково виражає певну сферу особистого;
- «своє – чуже» у добу романтизму з її культом індивідуальності;
- «минуле – сучасне» у неокласицизмі, що додає історичний вектор, при цьому «минуле» завжди є «загальним», а «сучасне» може бути і «загальним» (Стравінський), і «своїм» (Прокоф'єв, Шостакович, Гіндеміт);
- опозиція «своє – чуже» взагалі позбавиться сенсу авангардом, оскільки «щезне категорія стилю»; натомість «зміна неостилів полістилістикою створить зовсім нову ситуацію; тут *своє* ... буде виступати під маскою *чужого* («ховатися» за *чужим*), а пошуки альтернативи *своєму* змусять звертатися (як це має місце, приміром, у Шнітке) до *іншого чужого*» [3, 75].

Окремо акцентуємо, що текст не є ізолюваним явищем, а «занурений» у контекст музичної мови. Тому названі дві форми інтертекстуальної взаємодії є механізмами, за допомогою здійснюється процес видозмін у культурі.

Природа музики як метатексту стала актуальним предметом вивчення в останні десятиліття, в умовах розвитку інформаційних технологій, інтенсивного життя суспільної свідомості як гіпертексту. Не ставлячи за мету детальний огляд усіх досліджень, вирізнімо найважливіші їх позиції, що є найбільш близькими до проблем, які ставляться у нашому дослідженні.

Одну із типологій інтертекстуальності пропонує О. Веришко [29]. Дослідниця вирізняє (на матеріалі творчості Е. Денисова) дві обширні групи інтертекстуальних опусів. Перша група – твори із різноманітними цитатами та

алюзіями (опери «Піна днів», «Чотири дівчини», Скрипковий і Гобойний концерти, п'єса «DSCN» та ін.). Друга група – твори, в яких інтертекстуальна модель лежить в основі композиції. Аналізуючи другу групу, авторка виводить чотири типи таких моделей і, відповідно, чотири способи роботи із першоджерелами [29]:

- 1) в якості моделі використовуються звукові образи, такі як Донна Анна В. А. Моцарта, Лорелея Ф. Ліста, Ліза П. Чайковського, Марія А. Берга та ін. («Силуети» для двох фортепіано, флейти та ударних). Способом роботи виступає використана у «Силуетах» техніка гри;
- 2) моделлю є повний текст музичної композиції минулого, як Партита для скрипки з оркестром основана на Партиті d-moll Й. С. Баха, «П'ять каприсів Паганіні» для струнного оркестру. Способом роботи є техніка коментаря, використана у вказаних творах;
- 3) моделлю є «чужа» тема, як у Варіаціях на тему канону Й. Гайдна «*God ist ein langer Schlaf*» для віолончелі с оркестром, Варіаціях на тему хоралу Й. С. Баха «*Es ist genug*» для альту та ансамблю, варіаційних опусів на теми Г. Ф. Генделя, Ф. Шуберта, В. А. Моцарта. Використовується техніка діалогу, що перетворилася у варіаційних циклах на запозичену тему;
- 4) моделлю є твір минулого, який опрацьовується по-новому, наприклад, дописується, як моцартівське Кюріє чи релігійна драма Ф. Шуберта «Лазар, або Торжество Воскресіння», чи реконструюється та оркеструється, як опера К. Дебюссі «Родріго і Химена». Застосовується техніка стильових перетворень.

Авторка зазначає, що вказані способи роботи можуть перетинатися, проте мають свої межі, оскільки тип моделі передбачає використання «ведучої» техніки. Це дозволяє вважати інтертекстуальну систему єдиною стійкою сукупністю композиційних принципів, що допускає різноманітні трактування в окремих авторських концепціях [29] у суцільному глобалізованому просторі сучасної музики.

1.3. Сучасна українсько-китайська музикознавча думка як репрезентант міжкультурного діалогу

У нашому дослідженні вивчатимемо озвучену проблему в її проекції на сферу китайсько-українських культурних взаємодій, тому звернемося до виявлення позицій сучасної музикознавчої думки, яка звертається до ідеї міжкультурної діалогічності і пов'язаних із нею процесів в цілому та у контексті відносин «Європа – Китай».

Завдання, що виникають при опрацюванні даної проблеми, є такими: окреслити основні позиції сучасного українсько-китайського музикознавства щодо ідеї міжкультурного діалогу в її взаємозв'язку з явищами комунікації, конвергенції, глобалізації, інкультураційних та акультураційних тенденцій та ін.; оглянути здійснені в Україні сучасні (від 1990-х рр.) музикознавчі дослідження, пов'язані із музичною культурою Китаю; виявити наявність і специфіку втілення міжкультурної комунікації; означити магістральні лінії подальшого вивчення європейсько-китайського міжкультурного діалогу.

Аналіз останніх досліджень стосовно тематики дисертації передбачає звернення до десятків праць китайських науковців в Україні, що, власне, і складає суть даної наукової розвідки. Серед подібних спроб, здійснених раніше, є окремі звернення до цієї теми в рамках дисертаційних досліджень китайських вчених (наприклад, місце китайської культури у сучасному українському музикознавстві розглядає Ху Пін [148, 34–46] та ін.). Проте, попередні вчені не зверталися спеціально до *аналізу музикознавчих досліджень і їх ідей стосовно міжкультурного діалогу*.

Як же відбувається діалог європейської та китайської музичних культур? Як комунікують їхні знаково-семантичні системи? За словами Ху Пін, «музичне мистецтво дає можливість для найбільш повного прояву і розвитку різних національних начал... у рамках загальноприйнятих академічних традицій вільно функціонують паростки різних національних музичних культур» [148, 19]. Таку модель розвитку множинних варіантів в єдиному

просторі дослідниця вважає найбільш прийнятною для подальшого розвитку світової культури, що, у свою чергу, є зразковою моделлю для розвитку суспільства.

Оскільки у даному дослідженні поставили ціллю виявити позиції сучасної української музикознавчої думки щодо ідеї міжкультурної діалогічності і пов'язаних із нею процесів у контексті відносин «Європа – Китай», продовжуючи наведені вище міркування, звернемося до праць китайських дослідників, що представляють сьогодні *науковий діалог* китайського та українського музикознавства.

Проаналізувавши декілька десятків музикознавчих праць китайських дослідників, здійснених в Україні, вирізнімо ті із них, в яких найбільш промовисто втілено *ідею діалогу європейської та китайської культур як комунікативного процесу*.

Звернемося до найбільш узагальненої сфери – соціокультурної. У цій площині явище міжкультурного діалогу опрацьоване у дослідженні Сун Жуйлун «Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ ст.)» [125]. Діалог культур, що відбувався таких осередках як харбінський симфонічний оркестр, оперний театр, театр оперети, камерно-інструментальні колективи, а також в діяльності окремих музичних діячів, виявив багатоманітну панораму його форм. У свою чергу, можемо стверджувати про інтенсивність процесу європеїзації музичної культури Китаю в її академічній сфері у вказаний період.

В естетико-стильовій площині одним із вагомих факторів «перегуків» культур є веризм, що сповна реалізувався у сфері музичного театру і Європи, і Китаю. «Значущість естетики і світоглядної установки в цілому італійського романтизму, на основі якого об'єктивно склався веризм, знаходячи паралелі в утопічних концепціях тайпінів у Китаї, наслідком діяльності яких виявився гуманістичний реформізм і революційні ідеї, що жили в сукупності художній рух “літератури рідних місць”...» декларує Лю Бінцян у праці «Веризм та його

аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю» [86, 13–14]. «Література рідних місць» Китаю як стилістично родинна веризму творчість, на думку автора, стала одним із витоків веризму у світовому контексті. Поезії-дії тайпінів, стимульовані філософськими ідеями Тань Си-туна, постають в аналогії до літератури «революційних романтиків» Європи, і в тому ряду автор бачить Т. Шевченка. У висновках даного дослідження вирізними ключову для нас ідею про епохальні перетворення мистецтва ХХ століття внаслідок, з одного боку, інтенсивного вбирання європейського досвіду китайською музичною культурою, а з іншого – впливу китайської опери на авангардний театр Брехта-Орфа та інші лінії співдії.

Музичний театр як сфера втілення діалогу європейської і китайської культур показаний і в декількох інших дослідженнях. Зокрема, це праця Ту Дуня «Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю» [136]. Автор обґрунтовує випередження романтичних колізій європейської опери, а саме – теми романтичного жертвовного кохання в китайському музичному театрі в порівнянні з європейською оперою, а також показує паралелі у трактуванні жіночих образів – втілених в архетипі трікстера, у «вічних» образах жертвуючих собою заради кохання жінок-героїнь та ін.

Традиційні та сучасні типи міжкультурних діалогів у сфері музичного театру, оснований на китайській народній і релігійній культурі, визначає Хоу Цзянь у праці «Художній світ китайської народної опери: діалог культур» [147]. Автор вважає, що діалогом культур сповнені не лише натур- і артефакти китайської народної опери, а й «саме реальне буття національної культури Піднебесної («веньян»), її іманентна суть, спосіб реалізації її функцій» [147, 13], а факторами, що викликають зміни у культурі, є генетичний, географічний, економічний, а також вокальний і ментальний, в яких виявляється внутрішня і зовнішня специфіка художнього досвіду.

Аналогії у цивілізаційних вокальних установах Китаю і Європи вирізняє Чжан Сяохао у праці «Художньо-стильові принципи тенорового співу в оперному мистецтві» [151]. Цікавою є наступна думка автора щодо ментальних

основ таких установок: «Бо Цзюї в VI ст. визначив неминучість розплати за красу й розум, які дані живій істоті, тим більше, людині. Тому так зрозумілі та дорогі страждання юних героїв опер Верді й Чайковського, слізний пафос лірики української опери – китайським артистам і слухачам, так очевидно неприйнятна для них краса анти-героїв, сполучена з безчесністю та неправдою» [151, 10–11]. В українському музикознавстві відомою є теза про природність ліричного тенора національному типові співу. Чжан Сяохао стверджує, що для музикантів Китаю також органічним є ліричний принцип співу, натомість «драматичний тенор приймається й підтримується ентузіазмом публіки, можливо тому, що втілює ту динаміку голосу, яка символізує енергію росту китайської культури в цілому» [151, 12]. На нашу думку, такі ментальні установки створюють підґрунтя для адекватного розуміння у комунікативному процесі діалогу культур.

Діалог культур як простір для розвитку духового мистецтва Китаю на прикладі саксофонного аналізує Ло Кунь у праці «Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу» [79]. З-поміж іншого, автор стверджує про відсутність у східній філософії і культурі, а навіть у всьому світобаченні Сходу «того розуміння політичних, громадянських та особистих свобод, яке склалося в Європі після XVII ст., але разом з тим тут присутнє виразне розуміння свободи в метафізичному розумінні, свободи від своїх слабкостей та затьмарених станів свідомості. Бути вільним тут означає жити у відповідності зі своєю власною природою, бути самим собою. Східні філософські вчення не ворожі ні раціональності, ні духу свободи, ні цінностям особистісного розвитку та самовдосконалення» [79, 37].

Причиною такої різниці в світосприйнятті Заходу і Сходу Ло Кунь бачить культуротворчу основу у витоках західної культури (вона, з одного боку, сходить до християнської релігії, а з іншого – є відгуком античної культури). І східних культурах автор не бачить єдиної культуротворчої основи, а різні, власні для окремих країн, релігійні течії та світогляди [79, 37].

Аналізуючи процес історичного розвитку мистецтва духових

інструментів у Китаї крізь призму проникнення в його музичну культуру саксофону, автор приходиться до таких висновків [79, 186–187].

По-перше – про унікальне розмаїття духового інструментарію та досконалість технологій його виготовлення як одну із ознак вагомого значення духового мистецтва у традиційній культурі Китаю, яка була панівною від найдавніших часів до початку ХХ ст.

По-друге – про роль у вказаному вище процесі виконавців-віртуозів на духових інструментах і композиторів, що доклали чималих зусиль до створення духового репертуару у сферах народного музикування і придворного побуту, у тому числі самостійного оркестрового мистецтва та музично-театральної музики.

По-третє – про несинхронність процесу засвоєння та розвитку репертуару для саксофона (можемо узагальнити – для академічних і джазових інструментів західної культури) у східній (китайській) і західній (європейській та американській) музичних культурах. Причиною неможливості ранішого проникнення саксофонного виконавства у китайську культуру та засвоєння тут західного досвіду автор називає боротьбу імператорів проти вільнодумства, яке йшло «ззовні», консервативну зовнішню політику до європейських надбань, зосередження виключно на розвитку національних традицій, а відтак – «закритість» Китаю до історичної події утворення Китайської Республіки у 1912 році.

Площина композиторської творчості у культурній парадигмі Схід – Захід актуалізована у праці Чжу Чанлей «Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці» [152]. Автор досліджує вказану проблему крізь призму двох процесів – інтеграції культурних цінностей і проявів синкретичних художніх традицій. Аналіз творчості видатних представників двох культур, що «виходять» на рівень художнього узагальнення своїх національних традицій – Бао Юань Кея та Євгена Станковича – дав підстави досліднику стверджувати про наявність в індивідуальних авторських системах вказаних митців певних рис паралельності і подібності. Для нашого

дослідження особливо важливим є висновок Чжу Чанлей про те, що нове трактування конвергенції як перспективи сучасного мислення, яке у синкретизмі вбачає інтелектуальну основу східної та західної музичних традицій, пов'язане зі такими смисловими поняттями як діалог (самодіалог), метафоричність, цілісність.

Площина інтонаційної комунікативності досліджена у праці Ву Гоулінг «Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть» [32]. Автор робить важливі висновки як про відмінності мовленнєвого досвіду за національними традиціями, так і про культурну єдність цього досвіду. В основі останньої дослідник бачить загальнолюдську природу мовлення, яка забезпечує аналогії мелодики мовленнєвих конструкцій в європейській та китайській музиці, а в результаті – їх принципові культурні аналогії та смислові перехрещення.

Інструментально-жанрова площина міжкультурного діалогу, семантика вираження в інструментальній музиці Китаю та України досліджена у праці Ху Пін «Розвиток українських та китайських культурних традицій у камерно-інструментальних ансамблях другої половини XX століття» [148]. У камерно-інструментальній ансамблевій музиці другої половини XX ст. авторка бачить комунікативну взаємодію європейських і позаєвропейських національних тенденцій, що призвели до культурної конвергенції в академічній музиці у названому жанрі, а також до естетико-семантичної трансформації уявлень про жіноче та чоловіче начала у західній і східній музичних культурах.

Оркестрова сфера на прикладі музики для оркестру народних інструментів є предметом дослідження Су Юйчен «Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів» [127].

Для нашого дослідження важливі наступні висновки автора вказаної вище дисертації.

По-перше – визначення поняття «оркестрова культура», яка трактується як «комплекс духовних та матеріальних чинників, які зумовили виникнення та

розвиток оркестру» [127, 152].

По-друге – вирізнення та обґрунтування автором двох періодів.

Перший період (до ХХ століття) є підготовчим у формуванні жанрової системи для оркестру китайських народних (традиційних) інструментів. Упродовж всього першого періоду розвиваються та утримуються засади релігійно-ритуальної, церемоніальної, військової та розважальної функцій оркестру.

Другий період знаменується такими тенденціями. Найперше – освоєнням європейського та світового музичного досвіду та створенням симфонічних оркестрів європейського типу в Китаї (перший етап). Наступним загальмуванням вказаних процесів у період Китайської культурної революції, 1966–1976 рр. (другий етап). А згодом – ренесансом китайської музичної і, зокрема, оркестрової культури (третій етап).

До цієї періодизації звертаємося у вихідних засадах другого розділу нашого дослідження при вивченні нами оркестрової традиції в історії музичної культури Китаю.

Проблему стилістики як результат діалогу аналізує Ден Кайюань у праці «Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика» [49]. На підставі вивчення методологічних основ дослідження жанру камерно-вокальної мініатюри у творчості китайських композиторів, а також тенденцій розвитку жанру камерно-вокальної мініатюри 1980–90-х років, автор приходить до висновків про тенденції розвитку музичного мистецтва Китаю. Окремі із них є важливими і для нашого дослідження також. Зокрема, про те, що «загальні художні концепції, естетичні ідеали та художні методи, які використовували композитори і музиканти-виконавці, визначали стилістику в національній музичній культурі... Час реформ відкритості (з кінця 1970-х – початку 1980-х рр.) були періодом великих змін в Китаї у всіх сферах життя китайського суспільства. Їх конкретним проявом для музикантів стала зміна художніх концепцій в музиці, що відбилося на творчості кожного автора» [49, 167]. Ці та інші ідеї автора

повинні врахувати при аналізі оркестрової духової музики у нашому дослідженні.

Діалогічність у сфері музичного інструментарію та інструментальної творчості показана у праці Лі Сябінь «Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект» [78]. Автор здійснює спостереження компаративного характеру, в результаті чого виявляє аналогічні аспекти і безпосередні контакти процесів формування і розвитку трубного виконавства в українській та китайській музичних традиціях; в результаті аналізу композиторської творчості для труби у вказаних культурах показує процеси її жанрово-стильової еволюції; стверджує, що процес становлення національних композиторських шкіл перебігав в Україні та Китаї з часовими розбіжностями.

Принагідно повернемося і до дисертації Ло Кунь «Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу» [79], присвяченої інструментальному мистецтву, основні позиції якої щодо діалогічності і розвитку оркестрового мистецтва в Китаї згадували вище. У вказаній дисертації обґрунтовано важливу для нашого дослідження думку про те, що у творах китайських композиторів початку ХХІ століття стверджуються тенденції синергізму національних традицій при засвоєнні сучасних композиторських технік. Це також є результатом діалогічної комунікативності, що виникла в результаті «проникнення» європейського інструментарію у східні культури.

Висновки до Розділу 1

Виходячи з на основних положень теорії комунікації як основи масового спілкування, проаналізували теоретичні основи таких явищ як «міжкультурна комунікація», «діалог культур», «текст культури» та ряд інших, важливих для вивчення відображення діалогічних процесів у китайській оркестровій духовій музиці.

У результаті обґрунтували такі важливі теоретичні позиції дослідження.

Перше. Погляд на культуру як на комунікацію, а на комунікацію – як на культуру (Е. Холл [174]). Розуміння культури як складного цілого, що складається із пластів, які розвиваються з різною швидкістю і різними методами, а також потенційно взаємодіють між собою. Їхній розвиток може відбуватися двома шляхами. Це поступовий розвиток, що дає спадкоємність, або «вибухи» – співставлення «кодів» різних культур, що дає новизну ідей (Ю. Лотман [81]). Системою символів культури є мова. Мова є «звуковим і візуальним кодом трансляції досвіду, в якому виражені специфічні риси національної ментальності та історично сформоване ставлення до явищ дійсності» (О. Берегова [17, 10]).

Діалог є розвиненою формою комунікації. У сфері музичного мистецтва розрізняють чисельні види діалогу. Із тих, що визначає дослідниця О. Самойленко, на нашу думку, найбільш активізованими при комунікації західної і східної культур є такі:

- «великий» семантичний діалог музики – діалог жанрової семантики і стильової символіки в музиці, завдяки якому вона охоплюється в цілому як поетика;
- «малий» семантичний діалог – внутрішньомузичний, внутрішньо- і між-жанровий, стильовий, текстовий;
- текстологічний – взаємообмін структурними і семантичними властивостями між такими рівнями музичного тексту як «ораторіальність», «моторність», «мелодійність»;
- діалог композиційних форм і прийомів, в т. ч. виконавська природа жанрових форм [116].

На основі опрацювання вказаних вище питань висуваємо власну ідею про три рівні комунікації, на яких відбувається міжкультурний діалог між Європою і Китаєм:

- *комунікація культур;*
- *комунікація способів музичного мислення;*
- *комунікація музичної мови.*

Друге. Діалогічність є однією із важливих рис тексту як феномену культури (М. Бахтіна [11]). Цеуможливліє «діалог культур» як взаємодію в одному культурному континуумі різних текстових явищ. На думку Р. Барта, текст – «...це цитата без лапок» [7, 486], «безкінечний простір», куди занурено твір, в якому у вільній «грі» функціонують множинні культурні «коди» [171; 112]. Текстами можуть бути уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур та ін. [5, 78], а зітканий із рівноправних кодів текст стає «пам'яттю культури». У контексті нашого дослідження трактуємо це як «пам'ять культури» Заходу і Сходу.

Нагадаємо ідею про існування в музичному мистецтві деякого єдиногопаттерну, від повторень якого виникають множинні твори-тексти, що разом формують «метатекст» (М. Арановський [3, 76–77]). У відповідності до цієї думки бачимо світову музичну парадигму як сукупність повторень вказаного паттерну у загальному західно-східному метатексті.

Вирізняють три типи впровадження у новий текст «чужого» слова у сучасній ситуації інтертекстуальності (М. Арановський). Таким словом може бути:

- 1) елемент, що впроваджується у стиль як позатекстова структура;
- 2) композиційно-синтаксична концепція тексту (стилізація, робота за моделлю);
- 3) лексичний склад тексту (полістилістика) [3, 86].

При цьому моделями можуть ставати: 1) звукові образи, такі як Донна Анна В. А. Моцарта, Лорелея Ф. Ліста та ін.; 2) повний текст музичної композиції минулого; 3) «чужа» тема; 4) твір минулого, який опрацьовується по-новому, та ін. [29].

Виходячи з таких позицій, аналізуватимемо оркестрову духову музику Китаю у наступних розділах дисертації.

Третє. Дослідження показало активний розвиток музикознавчої компаративістики, основаної на порівнянні європейських і китайських художніх традицій та на обґрунтуванні взаємовпливів культур в їх діалогічному

перехрещенні. При цьому яскраво проявляється *двостороння спрямованість* розвитку музичного мистецтва Європи і Китаю у XIX–XX століттях, взаємодія у цьому комунікативному процесі тенденцій інкультурації та акультурації. З одного боку, це «приєднало» китайську культуру до світових тенденцій розвитку музичного мистецтва, оснований на європейській академічній традиції. З іншого – збагатило європейську естетико-семантичну сферу та її стилістичне вираження мотивами та елементами, що увійшли до неї з китайської культури. При цьому вважаємо, що домінуючим є процес європеїзації китайської музичної культури. Тому важливо, щоб остання зберігала власну самоцінність та ідентичність, які є відлунням національної філософії і ментальності та проявляються у специфічній китайській виразовості. Від початку XXI століття процес діалогу, і більше – конвергенції китайської та європейської культур, здійснюється і у сфері музикознавства, яскравим прикладом якого є чималий ряд праць китайських дослідників в Україні, окремі з яких проаналізовані у даній дисертації.

РОЗДІЛ 2.

ОРКЕСТРОВА ДУХОВА МУЗИКА КИТАЮ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОГО КОНТИНУУМУ: ТЕНДЕНЦІЇ, ЯВИЩА, ОСОБИСТОСТІ

2.1. Становлення оркестрового духового мистецтва Китаю європейського зразка

Витоки оркестрової культури Китаю сягають глибокої давнини і пов'язуються із світоглядом епохи «інь», в якому інструментальна музика розглядалася у синкретичній єдності співу, гри і танцю під назвою «юе». В історичному плані – з історією династій Шан і Чжоу, що правили у другому і першому тисячоліттях до нашої ери [168].

Якою ж була функція музики? З яких позицій почало розвиватися інструментальне мистецтво? Із найдавніших часів та у процесі подальшого історичного розвитку головною функцією музики був вплив на людину у комплексі релігійних та світських обрядів. Так, відомими є уявлення давнього людства про музику як основу законів Всесвіту у Лао Цзи та інших провідників у Китаї, як породження образу Дао, – саме так це трактує вчення Конфуція (551– 479 рр. до н. е.) і згадується у «Книзі пісень» («Шіцзінь»). Таким чином, від найдавніших витоків музичне виконання мало *колективну сутність*, і це, на нашу думку, справило суттєвий вплив на розвиток саме *оркестрового мистецтва*.

Досліджуючи китайську музику для оркестру традиційних інструментів, Су Юйчен приводить свідчення про участь китайських «стародавніх оркестрів» у ритуальних церемоніях за часів династій Шан (1550–1111 рр. до н.е.) та династії Чжоу (1111–222 рр. до н.е.). На цій підставі автор у контексті українського музикознавства робить висновок про виникнення і *самостійної оркестрової культури* [127, 25]. При цьому виникнення першого

інструментарію та ансамблевої практики відносять до шостого тисячоліття до нашої ери. Серед зразків найбільш вживаних інструментів – язичкові сона, флейта ді, шен, гуаньді та інші [143, 7], які склали основи для формування перших оркестрів.

Так, результати сучасних розкопок та аналіз архівних джерел свідчать про існування у періоди вказаних вище династій Шан і Чжоу (відповідно до китайських уявлень – епохи «Весни» та «Осені») розвиненої оркестрової культури. Підтвердженням цього є факт існування більш як 80 (а у деяких джерелах вказується кількість до 100) різновидів музичного інструментарію, який дедалі розширювався та вдосконалювався. Відомі розкопки 1978 року виявили набір, що складався із 124 інструментів, який належав до епохи воюючих царств. До них належать:

- струнні – *цин* (щипковий інструмент із 7 струнами), *се* (щипковий інструмент із 25 струнами);
- духові – *чи* (горизонтальна бамбукова флейта);
- *сяо* (вертикальна бамбукова флейта);
- *шен* (язичковий інструмент);
- ударні – *барабани* з кістки;
- група дзвонів, яку склали 65 різновидів, що разом утворюють діапазон більш як у п'ять октав, в якому розташовані дев'яносто музичних тонів [168].

Таким чином, можемо констатувати, що вже у цей час сформувалися групи струнних, духових, ударних, а також група дзвонів.

Як свідчать чисельні праці з історії китайської музики і культури у китайській та європейській науці ([1; 33; 177; 128] та ін.), важливий вплив на розвиток китайської музики в цілому, і оркестрового мистецтва у тому числі, здійснила філософська концепція Гармонії, відома під назвою «У-сін». Це ідея про узгодженість у макросвіті та мікросвіті, про їх взаємозв'язок та вплив на творення гармонії у житті людини, спільноти, у природі п'яти стихій – вогню, води, землі, повітря, металу. При цьому прикметним є те, що одним і тим

самим ієрогліфом позначалися лексеми «музика» і «краса».

Під впливом названої світоглядної концепції у Китаї був сформований дванадцятиступеневий хроматичний звукоряд «12-люй», яким можна рухатися по півтонах, і який охоплює діапазон октави. Відповідно до легенди, його придумав багато тисячоліть тому Лінь Лунь: наслідуючи спів птахів, зробив 12 бамбукових трубок, довжини яких знаходилися у певному числовому співвідношенні одна відносно іншої, також використовуються металічні трубки або дванадцять дзвіночків, настроєних по півтонах. Кожен нижній звук трактується як «янський», який має «інський» аналог, розташований на квінту вище [138]. Укладається два ряди трубок, із довших видобуваються «янські» звуки, або «цин» («чисті»), а коротших – «інські», або «чжо» («мутні»), які співвідносяться рівно за квінтами.

У результаті й виникає 12-ти ступеневий хроматичний звукоряд: «e–h, fis–cis, gis–dis, ais–eis, c–g, d–a». Цей звукоряд має акустичне значення, його елементи не мають між собою тяжінь, притаманних для ладу. Але саме від кожного його ступеня може побути побудований п'ятиступеневий ангемітонно-пентатонний ряд, які й утворюють ладову систему китайської народної музики. Приводимо назви цих дванадцяти ступенів (подану й описану, зокрема, у джерелі: [159, 20]), кожен з яких має свою семантичну характеристику та асоціативну історію – наприклад, ієрогліф «чжун», що часто присутній в назвах ступенів, означає «відданість, вірність», «Хуан» у назві звуку «е» означає чоловіче ім'я, Хуаном Чжуном звали стародавнього китайського полководця, та ін.:

The image shows a musical staff with a treble clef. It contains 12 notes, each with a Chinese label above and below it. The notes are: C (Huán-chǔn), C# (Tāi-chǔn), D (Gū-sián), D# (Wēi-bīn), E (Í-zhè), F (U-n), F# (Lǐn-chǔn), G (Nán-lǔ), G# (Yīn-chǔn), A (Dà-lǔ), A# (Cǐa-chǔn), B (Chǔn-lǔ).

Суттєві кроки у розвитку філософії і культури Китаю були здійснені під впливом релігійної доктрини конфуціанства, яка стверджує про гармонію на різних рівнях – Всесвіту, держави, людини А також спільнот людей, серед яких

є й оркестрові колективи. Стосовно музичних інструментів у згаданій вище, укладеній Конфуцієм збірці пісень і гімнів «Книзі пісень» («Шіцзінь») порівнюються гармонійні стосунки між людьми та між музичними інструментами: «...Сюань і флейта в лад співають – сильна / Була в нас дружба з братською любов'ю, / Перлинних ми на нитці два зерна!» [157, 177].

Важливою історичною подією, що сприяла розвитку оркестрового виконавства, стало формування у VII столітті традиційної китайської опери та виникнення множинних жанрів національної музики. Таким шляхом, у відокремленому середовищі, проходила еволюція китайської музики тисячу років, аж до XVIII століття, коли розпочалися перші спроби діалогу китайської та інших культур. Саме в цей період був «зрушений» і розвиток оркестрового виконавства, а також розвитку інструментарію, що виражав почуття та ідеї, виражені у філософсько-релігійній доктрині Китаю.

Дослідник Фу Цян у праці «Європейський кларнет та його функціонування у художній культурі Китаю XX – початку XXI ст.» справедливо зазначає, що «китайські народні духові інструменти є найдавнішими в корпусі традиційного інструментарію китайського народу. Виступаючи сполучною ланкою народних музичних традицій і сучасної культури, вони відіграють важливу роль не тільки у становленні і розвитку народної культури, але й сприяють спадкоємності найдавнішої інструментальної культури» [143, 7]. Автор описує класифікацію китайських духових інструментів у системі, яка відрізняється від європейської. Отож, її складовими є наступні групи:

- перша група. *Свисткові флейти*, виготовлені із глини, дерева, очерету або бамбуку. Це поздовжні флейти із отвором, прорізаним у трубці прямо під мундштуком. Технологія їхнього звучання пояснюється спрямуванням повітря на гострий край отвору крізь простий мундштук. До цієї групи відносяться сяо, флейта ді, сюй, пайсяо, різноманітні свистілки та інші різновиди;
- друга група. *Язичкові (кларнетові) інструменти іздерев'яною*

(бамбуковою) тростиною. Сюди відносяться сона, хайді (морська флейта), гуаньді та ін.;

- третя група. *Язичкові (кларнетові) інструменти ізметалічною тростиною.* Сюди відносяться шен, баошен, пай шен, бау та ін.

Інструменти сімейства кларнетів, тобто другої і третьої груп, мають одинарну вібруючу тростину, або язичок, яка вирізана у циліндричній трубці або прикріплена до неї [143, 7].

Еволюція світоглядних, соціально-економічних та інших факторів в історії Китаю, а також розвиток музичного мистецтва й музичного інструментарію в сукупності вплинули і на розвиток оркестрового виконавства. На сьогоднішній день в українському музикознавстві існує періодизація китайської оркестрової культури, здійснена у декількох працях китайських дослідників.

Наприклад, у праці Су Юйчена подається така періодизація [127]:

- *перший період, підготовчий* – від найдавніших часів до початку ХХ століття, до завершення правління останньої китайської династії. У цей період формувалися національна визначеність китайської музики та були відпрацьовані відповідні форми інструментів та оркестру із них;
- *другий період*, що поділяється на три етапи, які мають якісну різницю між собою:
 - *перший етап* характеризується освоєнням китайськими музикантами європейського та світового музичного досвіду, створенням, симфонічних і духових оркестрів, а також традиційних оркестрів із вдосконаленими старовинним інструментами, які також, як і європейські симфонічні оркестри, поділяються на чотири групи. Відбувається процес формування академічного репертуару. Головними стають концертна та музичноосвітня функції оркестру;
 - *другий етап* – 1966–1976 роки – це етап китайської культурної революції, коли був призупинений розвиток традиційної національної культури. До потреб нової естетики були пристосовані старі форми, а

принцип народності трактувався як спосіб вирішення політичних та соціальних завдань, «створення революційного духу у людей»;

- *третій етап* – після революції до сьогодні – став ренесансом китайської музичної культури в цілому та оркестрової зокрема. Паралельно розвиваються оркестрове мистецтво європейського та традиційного китайського типу. Зростає чисельність репертуару, удосконалюється і підвищується його рівень. Обидва типи оркестру обмінюються творчим досвідом в освоєнні репертуару.

Іншу періодизацію пропонує Ло Кунь у контексті дослідження «Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу» [79, 71–72]. Отож, ґрунтуючись на основних положеннях праці Ті Чхуо «Нова історія китайської музики» та інших, Ло Кунь приходить до розуміння наступної періодизації розвитку китайської духової музичної культури, який розподіляє за п'ятьма періодами.

Перший історичний період пов'язаний із тривалим проміжком часу від найдавніших часів до початку ХХ століття, для якого характерний розвиток музичного мистецтва при дворах численних династій імператорських родин. Переломним моментом став 1911 рік, що знаменувався поваленням влади останньої імператриці Цисі та наступним утворенням Китайської республіки.

Другий період – роки існування Китайської Республіки (1912–1949) та роки від заснування Китайської Народної Республіки до початку культурної революції (1949–1966). Саме в цей період вперше відкриваються окремі музичні навчальні заклади (школи, училища, консерваторії) та музичні факультети при університетах, що знаменувало зародження і розвиток професійного музичного мистецтва.

Третій період – у роки культурної революції (1966–1976), що пов'язані із тотальним гальмуванням поступу академічного музичного мистецтва, майже до повного занепаду у всіх його сферах. Автор посилається на європейські джерела, які характеризують рух цього періоду у політичному та соціальному аспектах як «одну з найбільших соціальних та культурних

катастроф ХХ ст.» [140]. Проте, як зазначає Ло Кунь, «ряд провідних сучасних китайських мистецтвознавців та музичних істориків, незважаючи на визнання багатомільйонних людських жертв (яких налічується понад 60 мільйонів), втрат історичних пам'яток та значного знищення національної культурної спадщини, проголошують й тезу про її позитивні наслідки в аспекті різючих наступних змін в культурному житті країни, могутнього національного пробудження в питаннях культури і мистецтва та наступного стрімкого вивчення і реалізації в Китаї різноманітних форм розвитку сучасного світового музичного мистецтва» [79, 71–72], з чим не можемо не погодитися також.

Четвертий період – «нової історії Китаю» (від завершення культурної революції до 1998 року). Автор, у проекції на духову сферу музичного мистецтва, бачить його як час створення сучасної духової академічної виконавської школи і початок активного взаємозв'язку, плідної співпраці з провідними музикантами світового рівня та музичними навчальними закладами із різних куточків світу.

П'ятий період, на думку Ло Кунь, також варто вирізнити у новітній музичній історії Китаю. Він окреслюється від 1998 року до наших днів і характеризується відкриттям у консерваторіях нових спеціалізацій (автор вказує про спеціалізацію «саксофон») та активним виведенням китайського музичного (саксофонного) мистецтва у міжнародний музичний простір.

Принагідно зазначимо й іншу думку автора, важливу для вихідних основ нашого дослідження. Отож, незважаючи на те, що у ряді міст Китаю, таких як Шанхай, Харбін, Пекін, Гуанчжоу та інші, від кінця 1920-х років відбувалися чисельні концерти європейської та американської музики, все ж переважало «тотальне захоплення» національним китайським інструментарієм. Серед найважливіших колективів і виконавців Ло Кунь називає утворений тут джазовий оркестр Олега Лундстрема, концертні програми провідних саксофоністів Європи та Америки Едда Саллівана, Лестера Янга, Соні Роллінза, Еріка Марієнталя, Джонні Ходжеса, Девіда Сенборна та інших [79,

13]. Поділяючи цю думку, можемо підкреслити ту вагому роль, яку відіграв оркестр Р. Гарта та інші нові колективи у становленні академічного оркестрового духового виконавства в Китаї.

Таким чином, основується на викладених вище періодизаціях китайської оркестрової культури та інших відомостях з різноманітних джерел на цю тематику, на основних ідеях, описаних у першому розділі даного дослідження та інших власних спостереженнях, приходимо до певних узагальнень і вирізнень *домінуючих тенденцій, які діяли на цей процес у різні періоди історії Китаю:*

- 1) *тенденція інкультурації* – у розвитку оркестрового мистецтва Китаю від часів його виникнення до початку ХХ століття. У результаті утвердилася унікальна, специфічна китайська традиційна оркестрова культура із національними варіантами інструментів, ладовістю та іншими факторами, підпорядкованими світоглядній системі Гармонії «У-сін» та системі музичного мислення «люй»;
- 2) *тенденція акультурації* – в оркестровому мистецтві від початку ХХ століття до періоду китайської культурної революції. Результатом стало виникнення симфонічних і духових оркестрів європейського типу, розвиток репертуару, виконавства тощо; як хронологічне випередження цього процесу бачимо створення оркестру Р. Гарта в останні десятиліття ХІХ століття;
- 3) *тенденція стагнації* – у період китайської культурної революції, коли були зупинені дії попередніх тенденцій, а мистецтво поставлене на служіння політичним ідеям. Оркестрове мистецтво обмежувалося репертуаром, визначеним партійним замовленням;
- 4) *тенденція конвергенції* – від кінця 1970-х років до сьогодення внаслідок нового розвитку, взаємовпливів національного (інкультурації) та світового (акультурації) почала творення сучасна китайська оркестрова культура, основана на *зближенні* культурних матриць Заходу і Сходу. Ознаками цього феномену є відкритість до нових ідей та їх втілення у

жанровому, стилістичному та інших аспектах, розвиток системи музичної освіти та закордонні освітні зв'язки. При цьому специфічною ознакою китайської оркестрової симфонічної і духової музики лишається її пентатонна ладовість, яка привноситься у тональну систему і забезпечує звучанню національний колорит. Це той рівень, коли «китайськість» чується, навіть при всіх інших ознаках «космополітичного» академічного мистецтва.

На нашу думку, паритетність у тенденціях акультурації та інкультурації у культурному сьогоденні Китаю, навчання світовому досвіду при збереженні специфіки національної культури, є основою унікальності, збереження і подальшого розвитку оркестрового мистецтва.

Як було вказано вище, системні впливи Європи на культуру і музичне мистецтво Китаю і, навпаки, Китаю на Європу, почали здійснюватися на початку ХХ століття, із завершенням правління останньої китайської династії Цін (1912). У цей час суттєво активізується акультураційна тенденція, що сприяє входженню Китаю у світове співтовариство як представника власної унікальної культури. Водночас, окремі впливи здійснювалися уже протягом чотирьох століть, і ці факти стали підготовкою майбутніх процесів зближення культур.

Отож, звернемося до *аналізу витоків і розвитку оркестрового духового мистецтва Китаю «європейського зразка» та ролі у цьому процесі Роберта Гарта. Основуючись на фактах, матеріалах та історичних екскурсах із низки джерел, укладемо історію китайського оркестрового духового мистецтва у його ретроспективі.* При цьому базуватимемося на матеріалах із таких основних праць, інформаційних джерелах і загальновідомих фактах з історії Китаю та його оркестрової культури:

- Барсова І. «Книга об оркестре» [4];
- Ло Кунь. «Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу» [79];
- «Португальська історія Макао (Історія Португалії)» [102];

- Су Юйчен. «Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів» [127];
- Фу Цян. «Європейський кларнет та його функціонування у художній культурі Китаю ХХ – початку ХХІ ст.» [143];
- сучасних англомовних джерелах [177];
- сучасних китайських джерелах [206–208, 213–214] та ін.

Отож, історія виникнення духового оркестру в Китаї пов'язана з появою на території країни португальських поселенців. Вони прибули в південно-східну Азію спочатку до Гоа і Малакки у 1510–1511 рр. Вперше біля узбережжя Китаю португальські мандрівники з'явилися у 1513 р. на великій флотилії, що йшла з Малакки. Вони висадились на острові Лінтін в гирлі Жуянган (Перлова ріка), де встановили камінь, на якому зазначалось, що ця земля належить португальській короні. Трохи пізніше, у 1517–1518 рр., португальські кораблі прибули в околиці Хаоджінгао. Китайські офіційні особи висловили невдоволення таким зазіханням на суверенітет Китаю та посунули португальців з китайської території.

Друга поява португальців на території Макао пов'язана із катастрофою португальського торгового корабля в 1536 р. Судну, яке терпіло аварію, було дозволено пришвартуватися в Хаоджінгао. З цього часу у Китаї кількість португальських поселенців почала поступово зростати. Більшість істориків вважають датою початку постійної присутності португальців в Макао 1553 рік, коли вони встановили там берегові комерційні склади. Незабаром Макао стає важливим торговельним центром в Південно-Східній Азії між Індією, Південним Китаєм, Японією та Португалією. У 1557 р. Португалія придбала Макао у Пекіна на правах оренди, і тоді ж там було побудовано укріплене поселення. У 1586 році Китай визнав Макао самоуправним містом.

Макао став воротами для появи європейської духової музики в Китаї. Побічним поштовхом до цього послужили постійні конфлікти між португальськими поселенцями Макао та голландськими морськими військами,

які хотіли захопити цю територію, найбільший конфлікт відбувся у 1622 р. Це було причиною для посилення військового укріплення китайських берегів не тільки Португалією, але й Китаєм, оскільки територія офіційно вважалася китайською (Китай зберіг суверенітет Макао за собою, китайці, що проживали на його території корились китайським законам, але управління було португальським). У 1622 р. уряд династії Мінг уклав угоду з Португалією на купівлю гармат. Існує думка, що разом з гарматами до Китаю прибув і військовий духовий оркестр, що був *першим духовим оркестром, який з'явився на території Китаю*. Однак, окрім цього факту, більше ніяких детальніших відомостей про цю подію до нашого часу не дійшло.

Відома історія духової музики Макао дуже уривчаста та неповна. Одна із перших згадок датується 1843 роком. Згідно із записами, в цьому році в Макао при військових казармах було організовано духовий оркестр. Наступний письмовий спогад говорить, що приблизно в 1858 р. в Духовній семінарії Макао існував студентський духовий оркестр. У 1871 р. духовий оркестр був зорганізований при Піхотному батальйоні португальської армії. Це був *перший європейський військовий духовий оркестр в Китаї*.

У 1879 році було створено Шанхайський публічний духовий оркестр. Діяльність цього колективу відіграла важливу роль в тодішньому культурному житті Шанхаю. Склад оркестру налічував більш, ніж 20 осіб, серед них не було жодного китайця, усі музиканти були вихідцями з Філіппін, керівником оркестру був Ремі Раса. У 1883 р. пост головного диригента займає Феррара. Учасники були високопрофесійними музикантами, тому музика звучала на високому рівні. Принігально зауважимо, що цей оркестр існував протягом довгого часу та став родоначальником сучасного Шанхайського симфонічного оркестру.

До 1902 р. кількість музикантів Шанхайського публічного духового оркестру збільшилась до 35 осіб. Оркестр обслуговував публічні заходи, а також запрошувався на приватні виступи. Протягом літніх та осінніх місяців зазвичай оркестр виступав на відкритих майданчиках у міському парку. Хоча

музика оркестру призначалася в основному для закордонних слухачів, і виконувалась в іноземних кварталах Шанхаю, завдяки тому, що вона звучала відкрито, її могли слухати й китайські мешканці міста. У 1904 р. оркестр змінив назву та став назватись Муніципальним духовим оркестром. У 1907 р. оркестр змінив склад та став симфонічним.

У 1896 році в Шанхаї було відкрито магазин Британської фірми музичних інструментів Моуртрі (Mourtrie). У цьому ж році при фірмі Моуртрі для популяризації та реклами інструментів було організовано духовий оркестр. Керівником оркестру став італієць Джейн. Цей оркестр згодом став надзвичайно популярним та мав значний вплив на культурне життя Шанхаю.

В 1886 році в Пекіні було організовано перший приватний духовий оркестр. Його засновником став Роберт Гарт (sirRobertHart, 1835–1911), британський дипломат і службовець в уряді Китайської імперії, інспектор Імператорської морської митної служби Китаю, крім цього займав багато інших посад (найбільшу кількість, ніж усі іноземні посадовці в той час). Він проживав та працював в Китаї майже все своє життя від 1854 до 1908 року. Роберт Гарт був великим поціновувачем музики та музикантом-любителем. Він умів грати на скрипці та віолончелі.

Однак, просто любительська гра не задовольняла музичних прагнень Р. Гарта. Він хотів створити щось більше, і за порадою одного із працівників митниці Тяньцзінь, у 1885 р. з'являється ідея організувати духовий оркестр. Володіючи достатніми фінансовими можливостями, Р. Гарт купив музичні інструменти, ноти та запросив німецького викладача для того, щоб навчити учасників оркестру гри на музичних інструментах. Незабаром на запрошення Р. Гарта до Тяньцзінь приїхав німець Бігль та з великим ентузіазмом взявся за пошук учнів та навчання їх гри на інструментах. Вже за рік він підготував 8 осіб, які могли не тільки грати на духових інструментах, але й самі могли бути викладачами. Вони поїхали в Пекін для пошуку та навчання наступних претендентів для участі в духовому оркестрі Гарта.

У 1888 р. в Пекіні Р. Гарт разом із Біглем набирає і формально затверджує

остаточний склад музикантів, таким чином, безпосередньо особисто беручи участь в організації оркестру. На жаль, незважаючи на усі викладацькі та організаційні старання Бігля та меценатські потуги Р. Гарта, до складу оркестру вдалось відібрати лише 14 осіб-китайців віком від 16 до 19 років, які мали більш-менш достатню кваліфікацію володіння інструментами. Ймовірно, що перший склад оркестру утворився непередбачувано, та залежав від того, якими інструментами володіли кращі музиканти, що були обрані. Таким чином, спочатку духовий оркестр Гарта складався з таких інструментів: флейта пікколо, труба, туба, тромбон, так звана вагнерівська туба (різновид валторни), еуфоніум (euphonium), великий барабан, китайські тарілки «бо», малий барабан тощо. Очевидно, що Р. Гарт, втілюючи в життя власну музичну мрію, сам не усвідомлював, що розпочав китайську історію європейської духової музики, вперше організувавши духовий оркестр, що складався виключно з китайців.

Починаючи з 1895 р. португалець Енгельгарт, що працював поштовим службовцем, стає керівником та викладачем оркестру Гарта. З цього часу якість звучання оркестру покращується і через 4 роки досягає більш-менш професійного рівня. В 1899 р. через політичні колізії, спричинені Боксерським повстанням проти втручання іноземців в економіку, внутрішню політику та релігійне життя китайців, оркестр Р. Гарта тимчасово припинив свою діяльність.

Після підписання мирного «Боксерського протоколу», яким завершилося повстання, оркестр в 1901 р. відновив свою роботу в столиці Пекіні. Під орудою Енгельгарта, якість звучання оркестру досягає такого рівня, що його запрошують навіть супроводжувати імператорські церемонії в Гугуні, такі як зустрічі можновладців, національні та релігійні свята та інші імпрези. 25 травня 1903 р. Верховна Імператриця Цісі запросила іноземних послів із сім'янина урочистий прийом в Імператорському саду на якому оркестр Гарта виконував європейську музику. У жовтні цього ж року в Гугуні, головному палацовому комплексі у центрі Пекіна, відбулася циркова вистава у супроводі оркестру. Іноземні гості, які були присутні на виставі, були дуже вражені, оскільки до

цього часу не знали, щоб китайські музиканти виконували європейську музику та володіли таким великим репертуаром. Увесь виступ оркестру супроводжувався гучними оваціями і завершився довгими аплодисментами, допоки останній музикант не покинув сцену.

Р. Гарт дуже пишався, що його оркестр здобув таке велике визнання. Вкінці концерту він висловив думку, що не уявляє зараз Пекіна без звучання духового оркестру, і музика, яку виконує оркестр, зробила великий поступ у розвиток китайської культури в європейському напрямку.

У 1904 р. імператор Цзайтянь запросив на аудієнцію німецького принца. На церемонії зустрічі цих високопоставлених осіб також грав оркестр Гарта. В цей час колектив вже володів значним європейським репертуаром, серед яких були й складні опуси, наприклад, уривки із опер Дж.Верді.

Окрім Гугуна та Пекіна, оркестр Р. Гарта часто виступав також в іноземних районах Тяньцзіня, наприклад, у тенісному клубі, в англійському муніципальному зоопарку тощо. Крім того, оркестр давав щотижневий концерт під відкритим небом в «Англійському парку» Тяньцзіня. Програма концерту друкувалася та оприлюднювалась заздалегідь, отож очевидно, що репертуар був великий та різноманітний, що кожного тижня виконувались інші твори. Взимку щодня після обіду музика оркестру звучала на міській ковзанці Тяньцзіня. Загалом, оркестр виступав переважно для задоволення побутових естетичних потреб та супроводу дозвілля іноземних мешканців. Однак, його діяльність в кінцевому рахунку мала велике історичне значення для розвитку духової музики в Китаї.

Діяльність оркестру припинилася, коли Р. Гарт у віці 73 роки, закінчивши свою довголітню та успішну кар'єру, пішов у відставку та поїхав до Англії. 13 квітня 1908 р. на вокзалі Пекіна відбулася велика церемонія, присвячена проводам Роберта Гарта на батьківщину. Його провести прийшли багато офіційних та приватних осіб, дипломати, які були вдячні знаменитому діячеві музичного мистецтва за прогресивні зміни, які він зробив, працюючи на багатьох керівних посадах Китаю. Його від'їзд супроводжувався почесною

вахтою чатових гвардійців англійського посольства в Пекіні та грою духового оркестру. Оркестр виконав мелодії популярних китайських народних пісень «До побачення, прощай» та «Затишна родина». Настрій провідів був зворушливий та емоційний.

Після розпуску оркестру Р. Гарта багато вже кваліфікованих музикантів пішли влились до складу наступного духового оркестру, яким став *Військовий духовий оркестр імені Юань Шикая*.

Наприкінці XIX століття під впливом політики династії Цін почали створюватися нові методи військової організації. У цьому процесі важлива роль відводилася військовому духовому оркестру. Тянцзінський джифу (міський голова) Лі Інґінг, володіючи певними музичними навичками, був переконаний, що для будівництва нової армії необхідно мати новий військовий духовий оркестр, оскільки вважав, що європейські інструменти краще ніж національна музика піднімає бойовий дух китайських солдатів. За його пропозицією, для оркестру були придбані музичні інструменти з Європи.

Юань Шикай підтримав ідею Лі Інґінга та видав закон, в якому обумовлювались нові правила військової системи, що була організована на європейський взірець. Згідно з цим законом, усі китайські національні духові та ударні інструменти військового оркестру було замінено європейськими.

У 1898 р. Юань Шикай написав книгу мемуарів «Короткий опис мистецтва війни». В цій книзі він визначив, якими мають бути склад військового духового оркестру та вимоги до музикантів.

Одним із найголовніших завдань оркестру було виконання сигнальних мелодій, що регламентували військовий порядок. Також оркестр мав обслуговувати офіційні урочисті церемонії та заходи. Для заохочення музикантів в оркестрі Юань Шикая була встановлена досить висока заробітна плата – 12 юанів (на відміну від 6-8 юанів щомісячної зарплатні в оркестрі Гарта). Тому багато музикантів з оркестру Гарта перейшли на роботу до Юань Шикая і його оркестр швидко розростається.

У жовтні 1903 р. оркестр Юань Шикая разом з оркестром Р. Гарта

супроводжував циркову виставу, що відбувалася в імператорському місті Гугуні, вони грали спільно, і склад оркестру налічував 50 духових інструментів.

У підсумку можна стверджувати, що Військовий оркестр Юань Шикая започаткував новий напрямок у розвитку китайської духової музики, що згодом мало значний вплив на організацію армії та військової освіти (Баодінський військовий інститут, Військова академія Гуандун Вімпоа) Республіки Китай у першій половині ХХ століття.

Таким чином, роль діяльності Р. Гарта в історії становлення і розвитку оркестрового духового мистецтва Китаю бачимо у таких здобутках митця:

1. Р. Гарт, втілюючи в життя власну музичну мрію, розпочав китайську історію європейської духової музики, вперше організував духовий оркестр, що складався виключно з китайців.
2. Учасники оркестру Р. Гарта були першими китайськими музикантами, що володіли європейськими духовими інструментами, таким чином розпочали спадкоємну історію розвитку власне китайської духової музики.
3. Після припинення діяльності оркестру Р. Гарта багато музикантів влились до складу Військового духового оркестру Юань Шикая, що започаткував новий напрямок китайської військової духової музики.
4. Духовий оркестр Р. Гарта став зачинателем історії духової оркестрової (а також й ансамблевої та сольної) музики в Китаї, відкривши нові шляхи та напрямки розвитку китайської музичної культури у ХХ та ХХІ століттях.

2.2. Військове духове виконавство сучасного Китаю як фактор розвитку музично-мілітарної і видовищної культур

Історично склалося, що значною частиною духової оркестрової музики стали військові духові колективи – адже саме вони виконували не тільки службово-патріотичну функцію, але й несли велике культурно-просвітницьке навантаження. Яскравим підтвердженням цієї тези є історія військової духової оркестрової музики в Китаї – країні, де саме військові оркестри,

не зважаючи на свою досить коротку історію, активно заповнюють нішу оркестрової духової музики, реалізуючи при цьому державницьку, політичну та громадську функції мистецтва.

Отож, у даному контексті розглянемо історію розвитку військового оркестрового духового виконавства в цілому та постаті провідних митців – диригентів, які стали «знаковими» постатями у цьому процесі.

Аналізуючи історію військового оркестрового духового виконавства у Китаї, звернемося до джерел, в яких уже здійснені спроби такого аналізу ([202; 143; 168] та ін).

На вказаній основі, а також із врахуванням відомих фактів з історії Китаю та його військового музичного виконавства укладемо власне бачення цього процесу.

На початок ХХ століття, коли було завершено правління останньої китайської династії та утворено Китайську Республіку (1912), на широких теренах держави існувала **традиція військового оркестрового духового виконавства**, яка мала характерні риси і національну специфіку.

Характерні риси військового оркестрового духового виконавства Китаю проявилися у продовженні наступних традицій. Це, насамперед, супровід війська у походах, сигнали до битви тощо. Це також участь військових оркестрів із традиційних інструментів у різноманітних імператорських церемоніях та урочистостях, пов'язаних з історичними, святковими та сумними подіями. Ці риси притаманні для різних національних традицій у світі, оскільки ґрунтуються на здатності духового мистецтва піднімати бойовий дух війська та об'єднувати громадян у загальному прагненні до тієї чи іншої дії.

Національна специфіка військового оркестрового виконавства полягала, на нашу думку, у потрійній природі витоків цього мистецтва. Спробуємо вирізнити *таобґрунтувати ці три джерела*.

Перше джерело – оркестрова традиція народного виконавства, відома з прадавніх часів, що утримувалася до початку ХХ століття.

Друге джерело – китаїзація європейської традиції оркестрового духового

виконавства. Вона пов'язана, насамперед, із іноземними поселенцями та утворенням оркестру Роберта Гарта, про якого писали у попередній главі нашого дослідження.

Третє джерело – традиція, закладена Військовим оркестром Юань Шикая, який на національній основі започаткував новий напрямок у розвитку китайської духової музики. Як зазначалося вище, згодом це справило суттєвий вплив на організацію армії та військової освіти (Баодінський військовий інститут, Військова академія Гуандун Вімпоа) Республіки Китай у першій половині ХХ століття.

Стосовно періоду першої половини ХХ століття повинні вирізнити важливі історичні факти, які, на нашу думку, справили суттєвий вплив на подальший розвиток китайського військового оркестрового мистецтва. Серед них – вторгнення японців у Маньчжурію у 1931 році та китайсько-японська війна 1937 року. Як вказують дослідники, ці події породили військове мистецтво як один із способів протидії агресору на хвилі активізації патріотичних настроїв у Китаї. У зв'язку з цим згадують відкриття у 1938 році музичного факультету в Інституті мистецтв імені Лу Сіня у місті Яньань, відкриття на території держави Маньчжоу-Го власного вищого музичного закладу, який увійшов історію під назвою Консерваторії Нового Пекіну, функціонував у 1937–1945 рр. і мав у своїй структурі духовий оркестр для проведення великомасштабних урочистостей [143, 8–9].

Дата 1 жовтня 1949 року відома як День проголошення Китайської Народної Республіки. Ця історична дата стає відліком нової історії Китаю, в якій важливе місце займає військова музика, що зосереджується на виникненні нового явища – *духового оркестру Народно-визвольної армії Китайської Народної Республіки*.

Від перших років становлення сучасної Китайської держави і до сьогодні духовий оркестр Народно-визвольної армії відіграє провідну функцію у політичному та мистецькому житті Китаю, супроводжуючи чисельні важливі національні церемонії та виступаючи на всенародних святах з нагоди

державних та інших урочистих дат та історичних подій.

Як відбувався цей процес становлення військового оркестру? Які події та тенденції вплинули на його формування?

Відповідаючи на поставлене вище питання, укладемо історію розвитку військової оркестрової культури Китаю на основі власного бачення та інформації з наведених вище джерел.

Отож, імпульсом для творення духового оркестру Народно-визвольної армії Китаю стало зауваження очільника Мао Цзедуна про те, що Китайська Народна Республіка є великою державою, натомість військовий парад на честь річниці її створення супроводжує військовий оркестр недостатньо високого рівня, «невиразний» колектив. Це зауваження було спрямоване на адресу командира військового параду Не Жонджена. Очільник держави вважав, що велич держави повинна символізуватися грандіозним оркестром із тисячі учасників.

Отож, виконуючи волю Мао Цзедуна, у Китайській Народній Республіці у 1952 році, не зважаючи на складні матеріальні умови того часу, було створено військовий духовий оркестр. Колектив, що отримав назву «Китайський центральний духовий оркестр військового комітету», налічував 1500 музикантів великого складу і став елітним оркестром держави. Він став «елітною групою», підпорядкованою загальнополітичному департаменту Народно-визвольної армії Китаю.

У 1955 році для задоволення потреб оркестру, в його великому складі, у професійних кадрах при колективі була організована Вища школа. За деякими даними, сюди під час першого набору було прийнято близько 200 осіб.

Згодом, у 1959 році, колектив був перейменований, і став називатися китайським духовим оркестром Народно-визвольної армії, який існує до сьогодні як єдиний військовий церемоніальний оркестр у Китаї.

Таким чином, у середині ХХ століття на розвиток сфери оркестрового духового виконавства вплинуло ряд факторів, зумовлених маосистською ідеологією нової держави.

По-перше, це творення самого оркестру Народно-визвольної армії як масштабного колективу із «блискучою» вишколеністю.

По-друге – творення чисельних репертуарних творів, написаних під впливом домінуючих маосистських ідей, які стали ключовими ідеологічними засадами Китайської Народної Республіки. І саме оркестрове духове мистецтво стало основним «рупором» партії у процесі формування нових ідейних та мистецьких якостей. Тому гостро актуальною постала проблема підготовки виконавських кадрів. Це зумовило наступний фактор, вказаний нижче.

По-третє, підвищення індивідуального фахового рівня як керівників-диригентів, так і музикантів-оркестрантів. У цьому контексті варто зазначити, що в Китаї була сформована триступенева система музичної освіти, куди увійшли такі ланки як школа, училище та консерваторія. Як вказують дослідники, «викладання у вищих навчальних закладах у 1950-х рр. демонструвало досить високий рівень навчання. У пориві творчого ентузіазму педагоги, які найчастіше здобули освіту за кордоном (СРСР, ФРН, Чехословаччина) винаходили нові творчі підходи, методики, йдучи шляхом пошуків та експериментів. У зв'язку з проблемою дефіциту музичних інструментів, у Китаї було налагоджене місцеве серійне виробництво» [143, 18].

На даний час колектив є осередком творення духової культури у Китаї з багатьох точок зору. З одного боку, цей колектив є взірцем для багатьох інших китайських оркестрів, носієм високої професійності виконання та художнього стилю національної духової музики. З іншого – у близько 100 менших колективах готуються професійні кадри для головного оркестру, де його представники проводять майстер-класи.

Оркестр Народно-визвольної армії є вагомим гравцем на культурному фронті у міжнародному контексті. Його представники неодноразово надавали консультативну допомогу у справі створення військових музичних колективів в інших країнах. Оркестр взяв участь у конкурсах, концертах та інших акціях в Японії, Таїланді, Сінгапурі, Гонконзі, Макао, Франції, Фінляндії, Італії,

Нідерландах та ін. Оркестр супроводжує зустрічі глав інших держав на теренах КНР.

Директорами оркестру протягом його історії були такі видатні особистості. Це Ло Ланг (1920–2015) – засновник нової китайської музики, визначний політичний та музичний діяч Китайської Народної Республіки, автор таких творів як «Марш народно-визвольної армії», «Три основні дисципліни», «Східний червоний», «Скорбота» та багатьох інших. Це також Ван Цзяньчжун, Ши Лей, Ма Гупінг та Лю Обао.

У репертуарі колективу сьогодні є твори різних епох, жанрів та стильових напрямків. Серед найбільш популярних творів – «Пекінські добрі новини для прикордонного села», «Марш спортсмена», «Народна армія – назавжди до сонця», «Симфонія батьківщини» тощо.

Яскравий і свіжий стиль виконання оркестру забезпечують видатні митці – диригенти, виконавці-інструменталісти і співаки, у тому числі Лю Юбао, Лу Ічжун, Чен Імін, Ма Вень, Ю Хай, Лі Тоншу, Лі Яньшен, Чжен Лу, Вей Цун, Джи Чен, Ян Сяотун, Ван Хешен, Нью Жаньін, Сун Дафан, Чжу Юйчжоу, Лі Фу, Лу Цзічжен, Ло Янькі, Ци Цзінцюань, Ци Фенчжен, Чжао Веймінг, Лі Чанху, Хан Зіпінг та ін.

Важливою формою діяльності духового оркестру Народної-визвольної армії Китайської Народної Республіки є масові видовищно-театралізовані заходи. Вони сприяють підняттю рівня виконавської майстерності керівників та учасників колективу, розширенню репертуарного жанрового спектру, а також його збагаченню стройовими творами.

Підпорядковуючись впливу сучасних світових тенденцій, оркестр модифікується як у плані репертуару, так і його різноманітних складів – більших та менших ансамблів. Зокрема, у складі оркестру функціонує джаз-бенд «Royal Бенд» та ін.

Традиційною формою розвитку оркестрової духової культури Китаю, яка перегукується з європейськими військовими традиціями, стали плац-концерти, в яких основоположником стилю є головний військовий оркестр КНР. Ця

форма почала розвиватися після закінчення китайської культурної революції. Плац-концерти, в яких поєднуються вміння грати, маршувати на місці та показувати «блиск» стройової підготовки в різноманітних театралізованих перебудовах колективу, стали головними способами для демонстрації високого рівня китайської оркестрової духової культури.

Від 1980-х років у Китаї почали систематично проводитися фестивалі духових оркестрів. Аналізуючи це явище, Фу Цяз приходять до висновку про те, що «все різноманіття жанрів театралізованих концертно-сценічних програм військово-музичних колективів ґрунтується на створенні видовищного ряду, об'єднаного спільною темою, ідеєю і задумом номерів і епізодів, вибудованих в єдине драматургічне дійство відповідно до вироблених практикою законів глядацького сприйняття» [143, 14]. Також дослідник вказує на обов'язкове врахування як драматургії усієї вистави в цілому, так і смислової драматургії включених до дійства номерів і епізодів.

До згаданих вище фестивалів відносяться [143, 14–15]:

- фестиваль військової музики країн-членів Шанхайської організації співпраці (ШОС);
- «Китайська труба» – фестиваль духової музики в рамках Міжнародного фестивалю «Шанхайська весна» та ін.

Серед інших форм, які активно розвиваються, поєднуючи прадавні та сучасні традиції китайської культури – національні свята (весняні новорічні фестивалі та інші), новітні державні свята, політичні події, спортивні змагання (наприклад, для виступів на олімпіаді, що відбулася у Пекіні в 2008 році, були написані чисельні твори такої тематики: «Олімпійський вогонь – 2008», «Олімпійський кларіон», «Виклик героя», «Полум'я – 2008» та інші, що увійшли до масових видовищно-театралізованих дійств).

Глядачам, дослідникам та учасникам цього процесу неможливо не констатувати постійне зростання числа таких заходів для духових оркестрів, які позитивно впливають на розвиток оркестрової духової культури Китаю і в

цілому, й окремих її аспектів – інструментального виконавства, мистецтва тамбурмажора та інших, і композиторської творчості у тому числі.

2.3. Особистість диригента-композитора як творця китайської оркестрової духової музики

Перш ніж приступити до аналізу феномену творця китайської оркестрової духової музики, заакцентуємо деякі важливі речі. Вони дадуть нам зрозуміти, з яких позицій виходити, прямуючи до розуміння ролі диригента у творенні музичних композицій для духового оркестру.

Отож, оркестрове духове мистецтво Китаю є специфічним феноменом у зв'язку із багатьма чинниками, що впливали і продовжують впливати на її творення та виконання, і які аналізувалися у попередніх главах. До таких чинників віднесемо наступні:

- культурна відокремленість Китаю продовж багатьох тисячоліть, «культурна замкненість» як ознака такого процесу;
- відкриття китайської оркестрової духової культури до окремих європейських впливів з кінця XIX століття та активний розвиток у цьому напрямку від початку XX століття;
- величезний крок у напрямку єднання зі світовими культурними процесами в останній третині XX – на початку XXI століття.

І нарешті чинник, який має витoki у попередніх, а також у специфіці сучасної китайської культури:

- оркестрове духове мистецтво Китаю XX століття тісно пов'язане із військовим середовищем і мілітарно-політичною культурою сучасної держави.

У даному контексті нам важливо підкреслити, що саме *особистість диригента-композитора* стала головним рушієм вказаних процесів у розвитку оркестрової духової культури.

Тому, перш ніж звернутися до висвітлення постатей окремих митців, вирізнімо на головні естетико-психологічні засади, які дають можливість для формування такого *універсального особистісного феномену*.

За висловом української музикознавиці Т. Гусарчук, творча діяльність є «найвищим проявом індивідуалізації, а людський геній – найбільш індивідуалізованим явищем. При цьому у творчій діяльності завжди поєднуються унікальність та *універсальність* (курс. – Д. Ц.), без якої неможлива дія комунікативної функції мистецтва. Концентрований вияв знаходять індивідуальнопсихологічні особливості в індивідуальному стилі діяльності» [47, 62].

Наведене вище твердження перегукується із філософським визначенням універсалізму, яке вказує на наступні його характеристики. Філософський універсалізм є всебічністю, багатосторонністю, всеохопним знанням, прагненням до цілісності, формою мислення, яка розглядає універсум як ціле і намагається з цього цілого пояснити, зрозуміти і вивести одиничне [139].

Таким чином, у музичній діяльності універсального типу особистостей (у нашому дослідженні – диригентів-композиторів) виявляються індивідуалізовані творчі концепції, творчість як феномен. Прикладами таких митців у світовій музичній культурі є великий ряд геніальних митців – Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетовен, Ф. Ліст, Р. Вагнер, Г. Малер, П. Чайковський, С. Рахманінов, М. Лисенко, П. Гіндеміт, І. Стравинський, С. Кусевицький, С. Людкевич, Д. Шостакович, Б. Лятошинський та ряд інших.

Феномен універсалізму творчої особистості можемо зрозуміти на прикладі ряду останніх досліджень у сфері музикознавства, зокрема, монографій Л. Кияновської про «універсальні» особистості М. Колесси [67], М. Скорика [65], І. Карабиця [66], Т. Гусарчук про А. Веделя [46], О. Коменди про О. Козаренка [71] та ін.

Осмислення особистості диригента як творця-пасіонарія знаходимо у дослідженнях О. Катрич [63] і В. Рожка про С. Турчака [112], О. Драгана про Я. Воцака [51]. Аналіз діяльності особистості як феномену первинної творчої

реальності і духовної цінності крізь призму філософії персоналізму здійснюється у праці М. Бурої [23] (особистості Л. Деркач, М. Скорика, І. Пілатюка та ін.) та ін.

Близькою до нашого дослідження є ідея про «давидіанський» психотип творчості як різновид творчого універсалізму у музичному мистецтві, яку опрацював О. Майчик на прикладі західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини ХХ століття [87]. Автор орієнтується на біблійний образ царя Давида, широко розповсюджений в європейській культурі. На думку дослідника, представник давидіанського психотипу – «це композитор–практик, що мислить продукт своєї творчості в нерозривному зв'язку з прикладними завданнями, які він повинен вирішувати у своїй професійній діяльності як диригента і педагога» [87, 5]. Поява таких композиторів-практиків, на думку О. Майчика, зумовлена суспільними факторами. Вони пов'язані із розквітом аматорського музикування, музичними і хоровими товариствами як носіями цього музикування, професіоналізацією хорового руху та інших музичних інституцій як суспільним процесом [87]. Трансформуючи вказану думку на розвиток китайської оркестрової духової культури, можемо ствердити про *розквіт військового музикування та постійне збільшення кількості та якості військових оркестрів як носіїв цього мистецтва.*

Таким чином, на нашу думку, у феномені китайського диригента-композитора, який працює з духовим оркестром, є ще один специфічний аспект, який ми вирізняли вище. Маємо на увазі тісний зв'язок оркестрового духового мистецтва Китаю ХХ століття із військовим середовищем і мілітарно-політичною культурою сучасної держави. Відтак, одним із головних чинників, що впливають на особистості таких митців, є військово-державницька. Повинні підкреслити, що поєднання теоретичної і творчо-практичної діяльності музиканта або різних видів музичної творчості (композиторської, виконавської) є достатньо розповсюдженим явищем в історії музичної культури. Натомість приклади, які свідчать про «органічну взаємодію державницько-організаційної діяльності із масштабом композиторської активності» [8, 52], є значно менш

чисельними. Серед таких, на думку дослідника даного явища В. Батанова, є бразильський митець Е. Вілла-Лобос [8, 52]. Ми ж саме крізь таку «музично-мілітарно-політичну» призму бачимо діяльність китайських військових диригентів – авторів композицій для духового оркестру.

Перш ніж показати приклади діяльності таких особистостей, вкажемо головні риси, якими, на думку українських диригентів-музикознавців (універсальних особистостей, що поєднали практичну і теоретичну сфери діяльності), може володіти диригент з точки зору піднятої проблематики.

Про те, що диригент повинен бути *особистістю*, свідчить праця корифея українського диригентського мистецтва Р. Кофмана «Виховання диригента: психологічні особливості» [74]. «Насамперед – особистість» – декларує автор у вказаній праці [74, 19–20]. Саме визначною, сильною особистістю повинен бути диригент, оскільки із інструмента-оркестру, який складають індивідуальності виконавців, «висікти іскру, вивільнити енергію і спрямувати її у потрібному руслі повинна одна людина» [74, 19], і нею є диригент. Тому сильну *волю особистості* як одну із ключових якостей диригента вирізняє О. Макаренко у праці «Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри» [88]. Автор показує тріаду властивостей – гармонія, воля і катарсис, які становлять ядро творчої діяльності диригента.

Таким чином, постаті диригентів-композиторів, керівників духових оркестрів Народно-визвольної армії Китайської народної республіки, відносимо до психотипу універсальних особистостей із потужною силою волі, поєднанням досвіду державницько-організаційної та музичної діяльності у сфері мілітарної оркестрової духової культури.

Покажемо приклади таких особистостей, звернувшись до діяльності митців, чії твори аналізуються у даній дисертаційній праці. Це диригенти-композитори Джен Лу та Чень Цянь.

Джен Лу народився 6 жовтня 1933 року в селі Банжіао (провінція Шунь) поблизу Пекіну [196]. У дитинстві, маючи від природи добрі музичні здібності, він самостійно отримувал музичні знання, і саме прагнення до

самовдосконалення дозволило йому протягом кількох років досягти добрих фахових результатів та (як наслідок) стати музикантом духового оркестру однієї з агітбригад, що в ті часи брали активну участь політичному житті країни [196].

Після утворення Нового Китаю (приблизно 1948–1950 рр.) Джен Лу був переведений до новоствореного військового оркестру Народно-визвольної армії Китаю, де став грати на кларнеті. Оскільки проблема репертуару для цього колективу була досить актуальною, молодий талановитий музикант почав пробувати себе у сфері композиції – спочатку він самотужки вивчав теоретичні основи, а згодом (у 1958-му році) написав перший власний твір для духового оркестру під назвою «Вечір вальсу». Ця композиція виявилася настільки вдалою, що Центральне народне радіомовлення зробило її аудіозапис [197, 41].

У подальшому митець працював на посаді заступника директора духового оркестру Народно-визвольної армії Китаю (здійснив великий внесок у створення та професійне зростання колективу), був обраний членом правління Об'єднання китайських музикантів. Одночасно він консультував численні духові оркестри країни, зокрема Ударний оркестр китайської молоді, духовий оркестр провінції Ліао Нін та ін. [197, 40].

Протягом більш ніж п'ятдесяти років митець пише власні твори та паралельно виконує аранжування композицій інших авторів.

Творчий доробок митця налічує близько триста творів. Вони поєднують в собі різноманітні стильові напрямки – від військового маршу до етномузики. Особливо популярною є збірка його власних творів та аранжувань композицій інших авторів під назвою «Колекція для ансамблю духовий інструментів» [196, 2], де зібрано тринадцять музичних номерів. Найбільш яскравими (з точки зору стилістики та власне композиційних прийомів) є твори «Візит в сім'ю», «Народний тематичний набір», «Поезія про чудові пейзажі», «Парадний марш», «Хороші новини з Пекіна на кордоні» та ін.

Що ж до аранжування композицій інших авторів, то варто відзначити урочисту пісню «Моя країна» відомого китайського автора Лю Чжао, адже саме

в ній (на нашу думку) Джен Лу продемонстрував професійне володіння технічними засобами аранжування та перекладання. Доречно зазначити, що Джен Лу є автором кількох книг-посібників для роботи з оркестром, що мають широке практичне застосування в китайській духовій оркестровій музиці.

Власні твори Джен Лу вирізняються різножанровістю та широким тематизмом, а важливою характерною особливістю його аранжування композицій інших авторів є багатий етнічний стиль. Все це свідчить не тільки про композиторський талант митця, але й високий професійний рівень аранжувальника.

У контексті нашого дослідження важливо зазначити, що Джен Лу є автором кількох книг-посібників для роботи з оркестром, що мають широке практичне застосування в китайській духовій оркестровій музиці. Митець є автором великої кількості музичних творів та аранжувань для духового оркестру. Вони поєднують в собі різноманітні стильові напрямки – від військового маршу до етномузики.

Для показу художніх бачень митця у наступному розділі буде проаналізовано твір «Візит в сім'ю» як яскравий приклад музичного перекладу.

Сьогодні одним із кращих фахівців, що представляють духову музику Китаю, є **Чень Цянь** – головний диригент Центрального духового оркестру Народно-визвольної армії Китаю та автор чисельних композицій для вказаного колективу, що здобули популярність у китайського слухача й можуть скласти достойну конкуренцію у цій сфері на міжнародному рівні.

Чень Цянь – диригент, композитор та аранжувальник у сферах академічної (симфонічної, камерно-інструментальної, духової), джазової, естрадної, електронної та кіномузики. Митець збагатив репертуар Центрального духового оркестру Народно-визвольної армії Китаю власними високохудожніми композиціями.

У багатьох інтерв'ю, зокрема поширених у китайському інформаційному просторі, митець висловлює думку про те, що новітні концепції музичного творення повинні привести до поєднання сучасного і стародавнього

традиційного музичного мислення.

Маєстро Чень Цянь (1962 р. н.) є уродженцем міста Гуйян – адміністративного центру провінції Гуйчжоу, що розлігся на берегах річки Нань-Міпхе. В юнацькі роки працював піаністом для міського пісенно-танцювального ансамблю Гуйян, у 1980-х закінчив Сичуанську музичну консерваторію по класу композиції професора Хувей Хуанга.

На даний час Чень Цянь є відомим музикантом як у китайському, так і «західному» світі, запрошеним професором університетів Мінесоті та Нью-Йорку, твори митця виконуються у США, Нідерландах, Бельгії, Німеччині, Швейцарії, Японії, Кореї, Гонконгу та ін. Зокрема, на запрошення Американської музичної школи Блера у 2007 році маєстро прочитав лекції на відділі композиції та відбулася прем'єра творів митця «Приходь, пийте ще один кубок вина» і «Сніговий лотос».

Особливо важливим у творчості композитора є оркестрово-духовий доробок: чотири симфонії для духового оркестру, симфонічна увертюра для дерев'яних духових «Exploits», увертюра «Безіменний герой», симфонічні поеми «Сіюн», «Кен Цін Цю», «Щаслива природа речей», «Більше у вині», подвійний концерт «Fissure» для труби та духового оркестру, концерт для флейти та дерев'яних духових «Божевільний чоловік», «Вітаю» для саксофона соло (на честь створення армії), похідне шоу «Ласкаво просимо вас – друзі здалеку» (на честь VIII Азіатських спортивних ігор), концертні п'єси «Сніжний лотос», «Же ба», «Кабай», «Тримайте наше сонце» та великий ряд інших, джазові твори для Big Band'у та багато ін. Перший у Пекинському концертному залі концерт духової музики одного майстра, що відбувся у 1997 році, був концертом із творів Чень Цяня [173; 194; 195].

Тому важливим задачею вважаємо осмислення творчості митця не лише у біографічному аспекті, але й крізь призму трактування ним семантики духового оркестру європейського зразка – як в цілому, так і окремих інструментів. Саме з цією метою у наступному розділі розглянемо втілення творчої концепції Чень Цяня в увертюрі «Безіменний герой», концертній п'єсі «Танець молоді» та

Концерті «Fissure» для труби з духовим оркестром.

Висновки до Розділу 2

Сучасне музичне мистецтво Китаю, як одного із найбільших представників «східного» світу, характеризується стрімким розвитком у напрямку конвергенції із «західною» культурою. Це пояснюється і загальносвітовими глобалізаційними процесами, і прагненням китайського суспільства увібрати кращі надбання людства та привнести до цієї скарбниці власні здобутки.

Однією зі сфер, що зазнала суттєвих видозмін у нашу добу, є оркестрова духова музика. Історія зберегла традиційні китайські духові інструменти, серед яких – чи і ді (поперечні флейти), сяо (повздовжня флейта), сона (наближена до гобоя і кларнета), шен (губний орган) та ін. [180].

Пройшовши декількатисячолітній шлях розвитку, китайська народна духова музика до сьогодні є символом шани традиції і влади імператорських родин. Паралельно з розвитком драматичного театру, що набув активності від XVIII століття (епохи Мін і Цін), сформувалися десятки типів оркестрів, що задіювалися у виставах. Водночас, ще у XVI столітті почали з'являтися духові колективи із оркестрантами-європейцями, насамперед португальськими поселенцями, які привносили свій інструментарій і манеру виконання, що стало прикладом проникнення «західної» культури у музичне мистецтво Сходу.

Вагомим імпульсом для подальшого розвитку у напрямку культурної конвергенції стала знаменна подія у житті Китаю: заснування британським дипломатом Робертом Гартом (Robert Hart) першого духового оркестру європейського академічного зразка, організованого із місцевих виконавців. Таким чином, з'явилися нові можливості втілення художніх ідей та множинної звукової семантики засобами виразовості духового оркестру, а відтак – і

окреслилися шляхи композиторської творчості у даній сфері.

Аналіз описаного, в цілому позитивного, процесу дозволяє нам вирізнити у ньому декілька тенденцій. Домінуючою є тенденція *аккультурації*, яку трактують як «культурну асиміляцію» (М. Гордон), сутність якої полягає у зміні етнокультурних цінностей, звичаїв і традицій [62, 25] у процесі запозичення або передачі продуктів культури однієї культурної спільноти іншій.

Таким чином, для сучасної оркестрової духової культури Китаю важливим є баланс «західного» і «східного» елементів, аккультурації та інкультурації, що дасть можливість продовжити життя національної традиції, основаної на «зростанні» з рідною культурою, у нових творчих формах.

Однією з таких форм є військове духове виконавство сучасного Китаю. У нашому дослідженні цей феномен трактується як фактор розвитку музично-мілітарної і видовищної культур. Військові духові колективи Китаю виконують не тільки службово-патріотичну функцію, але й несуть велике культурно-просвітницьке навантаження. Оркестри в їх сучасному вигляді, не зважаючи на свою досить коротку історію, активно заповнюють нішу оркестрової духової музики, реалізуючи при цьому державницьку, політичну та громадську функції мистецтва. Окрім того, військові оркестри є постійними учасниками державних свят і політичних заходів, спортивних (олімпіади і змагання) та національних (весняні фестивалі та ін.) дійств. Тому, з іншого боку, можемо трактувати музично-мілітарну та видовищно-театралізовану культури як фактори, що сприяють розвитку оркестрової духової музики, творчості та виконавства.

У розвитку оркестрової духової музики Китаю, який аналізували у даному розділі, вирізнили домінуючі тенденції, найбільш яскраві явища та видатні особистості. Саме особистості творять культуру, і їхній внесок у вказаний процес у вигляді музичних творів високої художньої вартості та оригінальності аналізуватимемо у нашому подальшому дослідженні.

РОЗДІЛ 3.

ЕСТЕТИКА ТА СТИЛІСТИКА У СУЧАСНІЙ ДУХОВІЙ ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ КИТАЮ

У наступному дослідженні, присвяченому аналізу китайської духової музики, пропонуємо поняття *«темброво-інтонаційна семантика»* та її моделі. У його трактуванні виходимо із поняття *«інтонаційна концепція»*, уведеного В. Москаленком [92], яке застосовуватимемо із позиції *тембрового вираження інтонації*, що несе певний сенс, її семантику, а також ґрунтуємося на *концепції «інтонаційного образу світу»* Ю. Чекана [150].

3.1. Національно-характерний мелос та європейська інструментальна жанровість як основи музичної стилістики

Приступаючи до аналізу музичних творів, у першій главі даного розділу покажемо яскраві приклади використання національного мелосу у сучасній духовій оркестровій музиці Китаю, а також баланс «західного» і «східного» елементів як взаємодії тенденцій акультурації та інкультурації у вказаній мистецькій сфері. При цьому спиратимемося на праці китайських вчених, в яких аналізується історія та специфіка китайської музики в цілому [177], а також її оркестрова духовна сфера [78].

Китайський національний мелос характеризують специфічні особливості, найбільш яскравими з яких є інтонаційність і ладовість.

Китайська музична інтонаційність тісно пов'язана із особливостями мовлення, з мовною інтонаційністю, для якої притаманна широка палітра виразу, завдяки якій ті ж склади набувають різного змісту і яка є ледь вловимою для європейського реципієнта. Вона передає тонку чуттєвість, яка є однією із китайських ментальних рис і, безумовно, відображається у музиці.

Ладовість китайської народної музики є частиною прадавньої космології – світоглядної системи «Люй» із пра-символом Дао – гармонія світоустрою на основі взаємодії п'яти стихій, їх відповідності п'яти планетам,

етичним нормам, психічним властивостям, душевним станам, фізіологічним органам людини, порам року, явищам природи, кольорам тощо, на основі співвідношення «ян – інь», яке гармонізує універсальний енергетичний субстрат світу«ці». Так, стихії землі – «гун» (жовтий), металу і повітря – «шан» (білий), дерева відповідає звук «цзює» (зелений), вогню – «чжи» (червоний), води – «юй» (чорний) (також див.: [182] та ін.).

Таким чином, в описаній системі «люй» виникає специфічна китайська *ладоінтонаційнійна характерність*, завдяки якій в сучасній академічній музиці, оснований на європейській традиції, «чується» китайські колорит і настроєвість, і яка, поряд із використанням окремих національних інструментів (як, наприклад, пі-па, цимбалів та інших зі специфічною звуковою семантикою), є головним репрезентантом етнічної характерності в сучасній академічній музиці, а відтак – і *носієм інкультураційної тенденції*.

Розглянемо задеклароване твердження на прикладі вибраних творів для духового оркестру: п'єс «Дорога на небо» Інь Цина та «Нічна краса пасовиська» Ван Хешена.

Інь Цин (Yin Qing, 印青).«Дорога на небо».Інь Цин (1954 р. н.)– митець, що завдяки тонкому вмінню передачі почуттів засобами національної романтичної пісенності знаний у світовій музичній культурі як «китайський Шуберт» [192].

Митець є автором «Балади про канал» (2012), яка є першою сучасною фольк-оперою у китайському мистецтві, створеною у співпраці з Сучасним центром виконавських мистецтв (The National Centre for the Performing Arts (NSCPA) 国家大剧院) [183].

«Дорога на небо» – твір для голосу (або солюючого інструменту) з духовим оркестром. Оркестрова композиція написана як варіант пісні, написаної Інь Цинем (Yin Qing, 印青)на вірші Цюй Юана (Qu Yuan, 屈原) на честь відкриття китайської залізниці Цінхай-Тибет. Це найвисокогірніша залізниця у світі, будівництво якої завершилося у 2006 році у столиці Тибету Лхасі. Пісня є найбільш популярною у виконанні співака Хан Хонга.

«Дорога на небо» має елегійний, просвітлений характер. У поетичному тексті пісні йдеться про майбутнє щасливе життя на Тибеті у зв'язку із втіленням грандіозного проекту. У музичному плані твір викладений у тибетському стилі. У п'єсі показано широту безкраїх просторів Китаю. Особливістю є введення до складу оркестру арфи, контрабаса та цимбалів.

Окремо вкажемо, що китайські цимбали янцин (扬琴) є інструментом, який не входить до європейських духових оркестрів. Вони втілюють багатовікову тяглість китайської музики, представлені традиційними оркестрами. Цей інструмент із чотиристарічною історією має світлий, дзвінкий тембр, що надзвичайно яскраво передає розмаїття національних образів традиційної культури Китаю. Тому інструмент використовується у різноманітних варіантах – як сольний, ансамблевий та оркестровий, залучається до супроводу музично-театральних дійств. Найчастіше цимбали із глибоким нижнім регістром і світлими середнім та верхнім використовують для передачі почуття радості та урочистості.

Сьогодні відомі різні види китайських цимбалів. Історія, будова та інші відомості про інструмент описані у низці китайських музикознавчих джерел ([205; 207; 208] та ін.). Окрім прадавніх традиційних, були створені альтераційний, транспонуєчий, «джен», а також електронний варіант інструмента. Попри це, незмінним успіхом і «щирістю» у передачі народних образів володіють традиційні китайські цимбали із шовковими струнами і бамбуковими паличками.

У п'єсі «Дорога на небо» роль солюючого голосу, окрім вокалу, можуть виконувати або ді-зі – традиційна китайська бамбукова поперечна флейта, або пі-па – інструмент із понад двотисячолітньою традицією, що звучав на урочистих церемоніях імператорських династій Китаю.

Нагадаємо, що пі-па (琵琶) – це «китайська лютня», чотириструнний струнно-щипковий інструмент з настройкою «А-d-e-a» та діапазоном у три з половиною октави, який набув особливого значення у східній культурі. Прикметно, що до протягом тривалого часу струни цього інструмента

виготовлялися із шовку, і лише в останні століття були замінені на металічні. Сенс цього інструменту у сенсі звуковидобування та, відповідно, звучання, на нашу думку, перегукується із ключовими основами прадавньої китайської натурфілософії. Щодо цього маємо на увазі аналогії до системи творення Гармонії за допомогою співвідношення «жіночого» «їнь» та «чоловічого» «ян» (陰陽), яке виростає із співставлення полярних космічних енергетичних сил і розвивається у філософії конфуціанства. Прикладом є співвідношення і взаємоперехід дня і ночі, неба і землі, світла і темряви та ін. Отож, аналогічно у «китайській лютні» пі-па співвідносяться і взаємодоповнюють один одного два методи гри – «у прямому русі», що позначається «пі», та «у зворотньому русі», що означає «па».

Солюючий голос, який доручається пі-па, символізує відчуття щасливого життя у просторах Китаю, які зображуються засобами оркестру.

Тематизм твору будується на тибетському варіанті національно-характерного мелосу, при чому його характер є відмінним у партіях соліста та оркестру. Пентатонні лади звучать на гармонічній основі європейської мажороміночної системи у тональності *c-moll*.

У партії соліста звучить мелодія, що розвивається на основі терцієвих ходів, збагачених секундовими оспівуваннями, із рідкими ширшими інтервальними переміщеннями (як, наприклад, на кварту від одного мотиву до іншого у першій фразі теми).

Соліст вступає після восьмитактового оркестрового вступу, шість разів повторюються варіанти теми, укладеної у восьмитактовий період з двох речень, і наприкінці – тритактове доповнення. Ті ж самі тематичні елементи звучать у різних ладоінтонаційних варіантах.

Усі лади є пентатонними, переважають мінорного нахилу (з точки зору європейської системи), при тому чергуються устої. Так, у початковому восьмитактовому періоді бачимо такі структури:

- у ладу «*c-es-f-g-b*» фраза з устоєм «*c*» (1-й такт), фраза з устоєм «*g*» (2-й такт), фраза зі зміною устоїв «*c-g*» (3 і 4-й такти) у першому реченні;

- у ладу «g-b-c-es-f» фраза зі зміною устоїв «g-c-a» (5 і 6-й такти), фраза у ладу мажорного нахилу «es-f-g-b(c)» з устоєм «es» (7-й такт), фраза у ладу мажорного нахилу «b-c-es-f-g» з устоєм «с» (8-й такт) у другому реченні.

Наприкінці твору у темі соліста яскраво звучать висхідні квартові ходи, підкреслені ферматами, які надають образу майбутнього щастя особливої проникливості. У темі також вирізняються ритмічні особливості – синкопа, що задає настроєвий тон всьому твору, пунктир та співставлення швидкого руху шістнадцятими тривалостями і зупинок на половинних і цілих нотах.

У партії оркестру також чуємо зразки національно-характерного мелосу, для якого притаманне вираження споглядальності простору. Наприклад, у партіях кларнетів і альт-саксофону, а згодом флейт, гобоїв і труб розлога, вільного дихання мелодія. Тема виростає з секундового оспівування дуже широкого, як для китайської музики, квінтового висхідного ходу, що своєю вагомністю загострює увагу слухача і створює ефект широти простору, та продовжується у його нисхідному секундово-терцієвому заповненні. Вона розвивається у межах пентатонного ряду «g-b-c-es-f» (мінорного нахилу), схиляючись то до устою «f», то до «с». Натомість остінатний синкопований супровід цієї теми символізує постійну плинність.

Додатково рис національної звукообразності загальному звучанню твору надає використання цимбалів та солуючих характерних інструментів.

Ван Хешен (Wang Hesheng, 王和声). «Нічна краса пасовиська». Ван Хешен (1955 р. н.) – видатний митець, композитор Військового оркестру Народно-визвольної армії Китаю, член Асоціації музикантів Китаю, випускник класу професора Му Хонга у Центральній музичній консерваторії Китаю.

Покажемо основні дані про постать і творчість митця, відомі у світовому інформаційному просторі та китайських джерелах ([205] та ін.).

Після початкових занять музикою, 1985–1988 роках Ван Хешен навчався композиції у Центральній консерваторії музики Пекіну у класі професора Му Хонга. Саме після закінчення цього визначного навчального закладу митець

став професійним композитором Військового оркестру Народно-визвольної армії Китаю.

Творчий здобуток Ван Хешена складає понад 600 інструментальних і вокальних творів різних стилів і жанрів – сольних, ансамблевих, симфонічних і вокально-симфонічних, творів для військового оркестру. Найбільш відомими творами митця є симфонічна поема «Янмінгуань», твори для сурми соло «Танець під місячним світлом», «Чарівний вечір у Преріях» та ін. Також, спільно зі славетним композитором Тан Дуном, є автором музики для церемонії нагородження на Олімпійських іграх 2008 року [193].

Також зазначимо, що двадцять творів митця отримали державні та військові премії і відзнаки. Чисельні композиції записані і представлені у світі на електронних носіях.

Аналізуючи спадщину Ван Хешена, можемо, насамперед, відзначити думку про те, що суттєву увагу митця до втілення національно-характерних рис у створеній музиці, яке вдало поєднується із відчуттям сучасності, нашого часу, куди автор «привносить» народні звучання в інтонаційному, тематичному, тембровому та інших аспектах.

Твір «Нічна краса пасовиська» є п'єсою для духового оркестру з арфою і челестою, яку можемо умовно визначити як пейзажну замальовку у пентатоніці. Основою твору є філософська ідея одухотворення природи, яка здійснюється шляхом її живого споглядання – пейзажів, квітів, слухання і наслідування співу пташок та ін. Це провідна ідея давньокитайської філософії, в якій людина є однією із складових космосу у просторі між Небом і Землею і знаходиться у гармонійному співіснуванні з Природою, поряд із тваринним і рослинним світами, саме у зразковому ставленні до усєї природи, включно з людиною, вбачається забезпечення порядку «лі» у конфуціанстві.

Тематичною основою і головним виразовим засобом п'єси «Нічна краса пасовиська» у варіанті для духового оркестру з арфою і челестою, що розглядаємо у контексті даного дослідження, є національно-характерний мелос. Він є основою двох тем, на розвитку яких будуються дві частини твору.

Ван Хешен є також автором однойменної пісні на текст Беай Джі для голосу (альта) із супроводом, що є популярною музично-поетичною інтерпретацією образу. Тематизм оркестрової п'єси та пісні має спільні основи, двочастинність п'єси має аналогії із структурою «заспів-приспів» пісні.

У першому розділі першої частини п'єси спокійна, розлога тема звучить у тенорової труби – еуфоніума та баритонів на фоні витриманих звуків у різних інструментів, що відразу створює відчуття нічного спокою. Мелодична лінія будується на секундово-терцієвих ходах і розвивається по звуках пентатоніки, побудованої на янському ступені хуан чжун: «c-d-f-g-a» від нижнього тону «с» до оспівування устою «f». При цьому гармонічна вертикаль твору організована на основі F-dur. Змалювати загадковий колорит ночі допомагають тембри арфи і челести, що створюють фон для викладення народно-характерного мелосу.

У другому розділі першої частини в гармонічній вертикалі звучить Des-dur, початок якого презентується флейтовими флажолетами на тоніці, тонічним тризвуком в інструментів середнього регістру та арфовими пасажами. На цьому фоні з'являється мелодія, побудована із секундових, секундово-терцієвих і кварто-секундових ходів, у пентатонних ладах від ступенів, аналогічних до іньських: від «des» («cis» – нань-люй) «des-es-f-as-b» у соло бассона і від «f» («eis» – да-люй) «f-as-b-des-es» у соло гобоя. Їх продовжують більшість інструментів оркестру. При цьому лади звучать з перемінними устоями найчастіше таким виступає «des» («cis» – нань-люй).

Поступово відбувається нашарування голосів оркестру, що приводить до першої кульмінації. Тема набуває різноманітних перетворень. Це переінтонування і гармонізація засобами європейської мажоро-мінорної системи, вичленування окремих мотивів і їх мелодичний розвиток у різних інструментів, створення епізодів імітаційного розвитку та ін.

У процесі розвитку з'являється соло альт-саксофона, що звучить дуже виразно, мелодична лінія ускладнюється ритмо-інтонаційно, пентатонний звукоряд розширюється за рахунок введення нижнього ввідного звуку та збагачується мелізмами. У результаті введення ввідного півтону національно-

характерний пентахорд виростає у гексахорд. Згодом в дует з альт-саксофоном вступає кларнет, його продовжує труба соло, і звучання набуває розмаїття відтінків споглядальності. Цікавим є поєднання описаного національно-характерного мелосу із мажоро-мінорною гармонічною основою – застосування «сповзаючих» паралельних мажорних тризвуків та ін.

Матеріал другої частини оркестрової п'єси – мелодія, зіткана із висхідних секундних і терцієвих ходів, та секстового спаду з вершини. Вона звучить у ладу від янського ступеня у-н «d-e-fis-a-h», що розвивається на гармонічній основі D-dur. Модуляційний розвиток переводить в A-dur, і наступний мелодичний тематичний елемент розвивається в ладу від інського ступеня чжун-люй «a-h-cis-e-fis». Як густим мазком живопису змальовується краса ночі, так дана тема звучить у флейт, гобоїв, кларнетів, альт-саксофонів, корнетів на фоні фігурацій в арфи та витриманих голосів в інших інструментів і підголосків, внаслідок чого музична тканина набуває густоти і насиченості.

Епізод із соло альт-саксофона у пентатоніці з устоем «des» (рівного «cis» – нань-люй) на гармонічній основі Des-dur підводить до заключного розділу композиції. Кода є гімном красі нічної природи, звучить гімн красі природи, який розпочинається із теми з трелями у дерев'яних духових інструментів та підтримці всього оркестру. Поступово звучання тема зникає.

Символічно, що наприкінці твору у духових інструментів утримується п'ятитактова гармонічна педаль із тонічного тризвуку Es-dur, на фоні якої в арфи і челести звучать звуки пентатоніки мажорного нахилу з устоем «es» (аналогом «dis» – інському інь-чжун), що показує синтез «західного» і «східного» музичного мислення у творі.

Для змістового контексту даного дослідження також надзвичайно важливим є розуміння стилістики соліста як семантичної основи твору. Цю стилістику визначаємо як таку, що належить до китайського ліричного стилю «Венчу» (文曲), який характеризується чуттєвістю, проникливістю та емоційною глибиною викладу.

Таким чином, проаналізувавши твори «Дорога на небо» Ін Цината

«Нічна краса пасовиська» Ван Хешена як яскраві приклади використання національного мелосу у сучасній духовій оркестровій музиці Китаю, можемо робити такі висновки.

Образність творів в узагальненому вигляді передається засобами оркестрових барв через пейзажний звукопис, характерний для китайської музики.

Тематизм вказаних творів базується на мелосі, ладоінтонаційною основа якого має яскраву національну характерність. Базовими інтонаційними ходами є секундові та секундово-терцієві. Їх звучання подібне до тонкого виразу елементів мовної інтонаційності і передає тонку чуттєвість, притаманну китайській національній ментальності.

Використання висхідних квартових і квінтових ходів здійснюється для привернення особливої уваги, для передачі почуття щастя або показу широти простору Китаю. Також винятковими є нисхідні секстові та октавні ходи, які в рідких випадках зустрічаються після активного секундово-терцієвого висхідного підйому.

Тематизм проаналізованих творів в цілому вкладається у масштабні структури європейського зразка із домінуванням квадратності, проте, інколи нерівномірна дробність стає засобом привернення уваги слухача та ознакою національно-характерного мислення.

Головним носієм національної характерності є ладова організація мелодичних голосів, передусім у партіях солістів та в окремих соло інструментів оркестру. Використовується широка палітра пентатонної ладовості, частіше мінорного нахилу (з погляду європейського музикознавства) із частою зміною устоїв. В окремих випадках з'являються додаткові ступені, які розширюють пентахорд до гексахорду і є причиною введення півтону в пентатоніку. Таким чином, лад з ангемітонного перетворюється в гемітонний, що а послідовність звуків нагадує європейські еолійський, фрігійський або інші лади.

Найбільш оригінальними, з точки зору діалогу східної і західної культур

і співставлення музичних систем, є наступні характерні особливості творів.

Перша – поєднання національно-характерного пентатонного мелосу у горизонталі окремих партій із мажоро-мінорною тонально-гармонічною основою, збагаченою барвами кварто-квінтових акордів, у вертикалі партитури оркестру.

Друга особливість – уведення до духового оркестру європейського зразка національно-специфічних інструментів, таких як пі-па, цимбали та ін. Ці риси є промовистими свідченнями балансу «західної» і «східної» культур як рівноваги тенденцій акультурації та інкультурації у сучасній оркестровій духовій музиці Китаю.

Чен Дан (Chen Dan, 陈丹) є одним із провідних китайських митців нашого часу. Основні віхи творчості композитора описані у китайських інформаційних джерелах. Спираючись на відомі факти на окремі джерела [200], привнесемо у наше дослідження ті факти, що є важливим для загального розуміння ролі митця у розвитку оркестрової духової музики Китаю.

Чен Дан народився у місті Хуансі, провінції Хубей, у 1967 році. Протягом творчого шляху досягнув чималих творчих і кар'єрних висот. Митець став директором Творчого відділу військового оркестру Китайської народно-визвольної армії, членом Асоціації китайських музикантів, директором Китайської музичної асоціації. Закінчив композиторське відділення Центральної консерваторії музики Китаю, навчався під керівництвом професора Го Веньцзяна та професора Є Сяогана.

Твори Чен Дана отримали багато нагород на китайських і міжнародних конкурсах, зокрема:

- «Jixiang» і «Forever Military Music» – Перша премія 7-ї і 8-ї Всеармійських премій з літератури та мистецтва;
- «Нові твори», «Китай благословляє вас» – Друга премія 7-ї і 8-ї Всеармійських літературно-художніх виставок;
- арт-пісня «Лутон» – друге місце у 6-му конкурсі Тайваньського провінційного симфонічного оркестру та ін.

Митець видав альбом «Forever Military Music» (2002) та здійснив інші записи власної музики. Музика композитора звучить в Європі. Зокрема, камерна музика «Чжа», написана на замовлення Нового оркестру Амстердаму (Нідерланди), гастролувала в Нідерландах в 1997 році та отримала схвальні відгуки; камерна музика «Ретро» також отримала схвальні відгуки та названа «китайським швейцарським концертом» [200].

Чен Дан (Chen Dan, 陈丹). «Хвала» із солюючими китайськими інструментами.

Головною ознакою твору «Хвала» В-dur є поєднання європейської та китайської музичних традицій уже на рівні вибору інструментарію.

Одним із яскравих прикладів такого використання є соло китайського флюгельгорна, що, як правило, виконує надзвичайно ніжні, проникливі та душевні теми, китайських труб із сурдинами, які також створюють специфічні звучання у ліричній сфері.

Одночастинний твір «Хвала» – це концертна п'єса, викладена у складній тричастинній формі у тональності В-dur.

Зміст твору пов'язується із прославленням здобутків китайського народу в історії та сучасності, у привнесенні до сучасної оркестрової духової музики національного начала.

Вступ. Перша частина *Molto Allegretto* розпочинається активним висхідним пасажем шістнадцятими тривалостями у групі мідних духових інструментів – корнетів, труб, валторн, тромбонів на фоні інших мідних та ударних. Однорідні інструменти попарно проводять цей мотив у квартовому, квінтовому, секстовому та, інколи, терцієвому співвідношенні. Такий рух досягає вершини і спиняється на ній, нею виявляється мажорний тризвук VI ступеня мажово-мінору – G. Цей розвиток підхоплюють і продовжують дерев'яні духові на фоні ударних. Такий інтонаційний зліт є ніби настроюванням на активний розвиток у творі, а також покликаний активізувати увагу слухача.

Відбувається висхідний секвентний розвиток описаного вище ключового

для твору мотиву. Оркестр «завойовує» все новій й нові вершини, аж поки не приводить до найвищого варіанту звучання тоніки (b^3), яке знаменує рубіж вступу і початку викладу основної теми (А).

Перша, основна тема – радісного, танцювального характеру у швидкому темпі. Звучання теми має яскравий національний колорит. Вона викладається у пентатонному ладу « $b - c - d - f - g$ » і, на нашу думку, символізує атмосферу народного свята. Щодо інструментального вибору, то Чен Дан доручає основну тему флейтам і кларнетам у високому регістрі, який володіє найбільш «політним» звуком. До них приєднані молоточки для забезпечення дзвінкості звучання. Лише окремі інші інструменти створюють «прозорий» фон для проведення теми.

У наступному періоді виникає нова, друга тема – лірична, розспівна, при цьому вона випромінює почуття радості і щастя. Тема проводиться у саксофонів і валторн. Вона побудована на секундово-терцієвих ходах, характерних для китайської традиційної музики. Особливістю теми є м'які міжтактові синкопи, що надають звучанню сучасних естрадних рис. Пікантності звучанню надає ритмічне остінато у кларнетів, які звучать у секундовому співставленні та створюють супровід до основної теми.

Таким чином, у першій частині Чен Дан експонує дві теми, різні за жанровою основою – танцювальна і пісенна, але подібні за настроєм, вираженням радості і хвали китайському народу.

Наступний епізод – розвиток тематизму вступу та двох тем, танцювальної і пісенної. Він має розробковий характер, до участі в ньому залучаються всі інструменти оркестру, особливого значення набувають тональний і тематичний способи розвитку.

Прикметно, що у всій першій частині китайські тарілки «мовчать», лише зрідка виголошуючи окремі довгі звуки. Таким чином, автор приберігає темброву семантику інструмента для наступного розвитку.

Друга частина викладена у повільному, протяжному темпі *largamente*.

Для створення особливого ліричного настрою композитор вводить соло

китайського флюгельгорна – інструмента, що відомий виконанням особливо ніжних сольних звучань. Мелодія має жанрово-стилістичні риси колискової. Вона розвивається із інтонаційного зерна у межах трихорду, яке згодом проростає у квінтовий, октавний, децимний діапазони. В результаті виникає тема широкого дихання, спокійна, ніжна, з м'якими, «заколюючими» синкопами. Мелодію у китайського флюгельгорна супроводжується м'якими секундовими інтонаційними «коливальними» ходами у валторн у терцію із використанням синкопованої ритміки.

Друга тема другої частини – мелодія широкого дихання у дерев'яних духових у ладу з ознаками міксолідійського нахилу та перемінністю устоїв. Згодом приєднуються інші інструменти оркестру. В результаті розвитку теми, елементи якої починають звучати у ритмічному збільшенні, в результаті накопичення звучності різними групами оркестру, здійснюється лірична кульмінація твору (G). При цьому змінюється тональність з B-dur на G-dur, загальний колорит просвітлюється. При підході до кульмінації композитор також вводить активні «репліки» китайських тарілок, які активізують розвиток. Завершення кульмінації знаменує прониклива фраза в китайського флюгельгорна в межах пентатоніки, основана на традиційній секундово-квартовій поспівці.

Повернення першої, танцювальної теми у тромбонів і саксофонів у першому реченні, а згодом у китайських труб із сурдинами у другому реченні, а також основної тональності, знаменує початок репризи (2 такти після Н). Посилення звучання, домінування tutti, збільшення динаміки та інші засоби використовуються у репризи та коді.

Таким чином, проаналізувавши твори «Дорога на небо» Інъ Цината «Нічна краса пасовиська» Ван Хешена як яскраві приклади використання національного мелосу у сучасній духовій оркестровій музиці Китаю, можемо робити такі висновки.

Образність творів в узагальненому вигляді передається засобами оркестрових барв через пейзажний звукопис, характерний для китайської

музики.

Тематизм вказаних творів базується на мелосі, ладоінтонаційною основа якого має яскраву національну характерність. Базовими інтонаційними ходами є секундові та секундово-терцієві. Їх звучання подібне до тонкого виразу елементів мовної інтонаційності і передає тонку чуттєвість, притаманну китайській національній ментальності.

Використання висхідних квартових і квінтових ходів здійснюється для привернення особливої уваги, для передачі почуття щастя або показу широти простору Китаю. Також винятковими є нисхідні секстові та октавні ходи, які в рідких випадках зустрічаються після активного секундово-терцієвого висхідного підйому.

Тематизм проаналізованих творів в цілому вкладається у масштабні структури європейського зразка із домінуванням квадратності, проте, інколи нерівномірна дробність стає засобом привернення уваги слухача та ознакою національно-характерного мислення.

Головним носієм національної характерності є ладова організація мелодичних голосів, передусім у партіях солістів та в окремих соло інструментів оркестру. Використовується широка палітра пентатонної ладовості, частіше мінорного нахилу (з погляду європейського музикознавства) із частою зміною устоїв. В окремих випадках з'являються додаткові ступені, які розширюють пентахорд до гексахорду і є причиною введення півтону в пентатоніку. Таким чином, лад з ангемітонного перетворюється в гемітонний, що а послідовність звуків нагадує європейські еолійський, фрігійський або інші лади.

Найбільш оригінальними, з точки зору діалогу східної і західної культур і співставлення музичних систем, є наступні характерні особливості творів.

Перша – поєднання національно-характерного пентатонного мелосу у горизонталі окремих партій із мажоро-мінорною тонально-гармонічною основою, збагаченою барвами кварто-квінтових акордів, у вертикалі партитури оркестру.

Друга особливість – уведення до духового оркестру європейського зразка національно-специфічних інструментів, таких як пі-па, цимбали та ін. Ці риси є промовистими свідченнями балансу «західної» і «східної» культур як рівноваги тенденцій акультурації та інкультурації у сучасній оркестровій духовій музиці Китаю.

Концертна п'єса «Хвала» є прикладом поєднання акультураційних (прозахідних) та інкультураційних (традиційних китайських) тенденцій в сучасному оркестровій духовій музиці Китаю. Остання тенденція, насамперед, проявляється у таких характеристиках твору:

- використання традиційних духових китайських інструментів – китайського флюгельгорна, китайських труб із сурдинами, для експонування ліричних тем особливим, ніжним звуком. У змісті твору вони пов'язані із вираженням трепетної любові до батьківщини та її народу;
- використання традиційних китайських тарілок для посилення підходів до кульмінацій, при цьому створення народно-характерного колориту звучання;
- використання характерних ладоінтонаційних моделей – трихордів, секундово-квартових, секундово-терцієвих поспівок у пентатонних та інших народних ладах. Оскільки такий тематизм доручається соло національно-характерних інструментів, вказаних вище, то можемо зробити висновок про те, що ряд темброво-інтонаційних семантичних моделей твору мають яскравий національний колорит.

3.2. Творчі амплуа інструментів оркестру: між європейською традицією та сучасним баченням

У даній главі здійсимо аналіз творчих амплуа духових інструментів оркестру на прикладі вирізнення ролі кларнета як представника дерев'яної групи (твори Чень Цяня «Танець молоді» і «Безіменний герой») та труби провідного як носія семантики інструментів мідної групи (Концерт Чена Цяня «Fissure» для труби з духовим оркестром).

Чен Цянь є сучасним китайським композитором та головним диригентом Центрального духового оркестру Народно-визвольної армії Китаю. Аналіз новітніх джерел, пов'язаних із постаттю Чень Цяня, показав, що творчість митця висвітлена в інформаційних (електронних) виданнях ([209] та ін.). Тому автор є серед перших дослідників, що намагаються, на основі відомої інформації та власних аналітичних роздумів осмислити, постать митця у науковому сенсі.

Чень Цянь, 1962 року народження, є членом духового оркестру Народно-визвольної армії Китайської Народної Республіки, який став відомим у світі завдяки високому рівню виконавської, композиторської, педагогічної майстерності. Митець є професором в Університеті Вандербільта – приватному дослідницькому американському університеті у Нашвіллі, штаті Теннес, США; професором мистецького навчального закладу Blair Academy, США [172]; запрошеним професором Міннесотського університету і Нью-Йоркського державного університету, США; суддею Світового конкурсу духових інструментів, художнім радником Пекінської муніципальної комісії з духової освіти, а також співпрацює з компанією «Yamaha», іншими музичними закладами у різних сферах діяльності.

Митець належить до особистостей, які виховувалися у сім'ях з розвиненими музичними традиціями, і в яких діти змалечку навчалися цьому мистецтву. Так, батько Чен Цяня почав вчити трирічного сина грі на скрипці, у чотирирічному віці віддав його для навчання грі на фортепіано. У результаті тривалих років занять митець став серед кращих студентів класу композиції професора Хуана Хувеї у Консерваторії музики провінції Сичуань, яку закінчив у 1985 році.

Сьогодні Чен Цянь є автором навчального посібника для духових інструментів та великого числа творів, з яких більшість удостоєні премій за перемоги у конкурсах військової музики Китаю та інших конкурсно-мистецьких акціях:

- для духового оркестру – концертні п'єси «Сніжний лотос» (перше місце у конкурсі військової музики, 1999), «Танець молоді», «Безіменний герой», «Же ба» (друга премія на конкурсі військової музики Китаю, 1996), «Тримайте наше сонце» (1992);
- похідне шоу для великого духового оркестру «Ласкаво просимо до нас, друзі здалеку» на честь Восьмих Азійських спортивних ігор (1990);
- для труби з духовим оркестром – Концерт «Fissure» (перше місце на конкурсі військової музики Китаю, 2004), п'єси «Аба сестра», «Кабай» та ін.;
- для флейти з групою дерев'яних інструментів духового оркестру – концерт «Божевільний чоловік» (приз, 2007);
- для саксофона соло – «Вітаю» (премія за участь у концерті з нагоди річниці створення Народно-визвольної армії Китайської Народної Республіки, 1987);
- для симфонічного оркестру – поема «Сіюн» (перше місце у конкурсі військової музики Китаю, 2003), поема «Кен Цін Цю» (друге місце у конкурсі військової музики Китаю, 2008), поема «Щаслива природа речей» (перше місце у конкурсі, 2013) та ін.;
- а також низки композицій кіно-музики, танцювальної музики, електронних композицій.

Твори митця виконуються та публікуються у США, Європі – Нідерландах, Бельгії, Швейцарії, Німеччині, Іспанії, Італії, Азії – Китаї, Японії, Кореї, Гонконзі та ін.

Перш ніж проаналізувати твори Чен Цяня крізь призму вирізнення творчого амплуа окремих інструментів на прикладі кларнета і труби, розглянемо історію розвитку цих інструментів в європейській та світовій

академічній культурі.

Насамперед звернемося до питання специфіки кларнетового виконавства і творчості. В українському музикознавстві його підіймали В. Борецький [21], З. Буркацький [24], Р. Вовк [31], С. Гданський [37], В. Громаченко [44], В. Метлушко [89], С. Шовгенюк [163] та інші дослідники. Головні результати вказаних вище досліджень стосуються європейського, а в його контексті – українського мистецтва.

Натомість у нашій праці звертаємося до китайської музичної культури в її сучасному академічному варіанті, що має європейську традиційну основу та певні специфічні східні елементи. Таким чином, плануємо розширити тематику оркестрово-духової сфери українського музикознавства.

Творче амплуа кларнета в європейській музиці, що розпочав свою історію від початку XVIII століття, викристалізовуючись на фоні оксамитового, насиченого звучання шалюмо, укладається в ансамблевих та оркестрових творах А. Вівальді, Г. Ф. Телемана, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, Ж.-К. Фабра, Р. Кайзера, у концертах Й. М. Мольтера, Й. Стаміца і В. А. Моцарта, сонаті Г. Шіролі та композиціях різних жанрів багатьох сучасників і послідовників, чимало з яких були кларнетистами-виконавцями.

Український дослідник історії розвитку кларнета у культурі XVIII століття В. Громаченко відзначає дуже сильний, яскравий, пронизливий звук кларнета на початку свого становлення та поступове набуття ним м'якого, тембрально теплого звучання. Автор стверджує про такі факти з історії розвитку кларнета [44, 11–12]:

- у другій чверті XVIII ст. виразність верхнього регістру утверджується в кантиленних, артикуляційних, віртуозних можливостях, при цьому лишаються ще не розкритими динамічні якості верхнього регістру інструмента;
- вже у третій чверті XVIII ст. використовується весь діапазон кларнета, яскраво виявляються динамічні якості інструмента поряд з мелодійними, артикуляційними, тембральними, віртуозними;

- нарешті, в останній чверті XVIII ст. весь арсенал виразових можливостей кларнета позначений повним розкриттям та винятковою довершеністю використання.

У XIX столітті на хвилі естетики романтизму та внаслідок технічного удосконалення кларнет отримує, насамперед, *віртуозне амплуа*, що відповідає латинському значенню його назви – «ясний» (близькому до труби *clarino*) і забезпечується «політністю» звуку – у творах К. М. Вебера, Л. Шпора, Дж. Россіні, Й. Брамса, Й. Ф. Гуммеля та ін.

У XX ст. результати дії описаної вище тенденції проявилася у *багатій настроєво-характерній палітрі* – від *таємничості до лірики і до гротеску*. Найперше це зустрічаємо у творах Р. Штрауса, М. Равеля, І. Стравинського, Дж. Гершвіна і багатьох інших митців-послідовників, які розвивали творче амплуа кларнета як сольного, ансамблевого та оркестрового інструмента. Своєрідне, цікаве, оригінальне та відповідне до регістрових особливостей, темброве забарвлення отримали і різновиди інструмента – кларнет-піколо, бас-кларнет.

Як вказували вище, на початку XX ст. починає розвиватися оригінальна музика для духового оркестру в європейській культурі і, в той же час, британським дипломатом Р. Гартом засновується перший духовий оркестр європейського академічного зразка з місцевих виконавців у Китаї. Саме з того часу європейський кларнет увійшов у китайську музичну культуру як інструмент нового духового оркестру.

Отож, розглянемо втілення творчої концепції Чень Цяня у задекларованих творах – увертюрі «Безіменний герой» та концертній п'єсі «Танець молоді» – та здійснимо показ творчого амплуа кларнета.

Чен Цянь (ChenQian, 陈 黔). Увертюра «Безіменний герой» – твір піднесено-урочистого характеру, присвячений пам'яті невідомих героїв, що загинули у визвольній боротьбі китайського народу у 1930-х – 1940-х рр. (відомі події під час окупації Маньчжурії японськими загарбниками).

Твір в цілому яскраво демонструє виразову семантику кларнетів, яким

доручено проведення і розвиток головної теми. Вона стає ще більш виразною після вступного розділу, в якому використано «закличні» труби.

Отож, у вступі яскравий спогад про героїв уособлює тембр труби. Протягом декількох тактів звучить канонічна імітація кварто-квінтового мотиву, який виконують дві сигнальні труб. Імітація завершується, і труби виконують основну тему у терцієвому дуеті. Особливістю початкової теми є тріольний ритм у «сигнальному» контексті. Перша тема вступу має лірико-патетичний характер.

Згодом описане звучання змінюється заклично-маршовою темою (з валторнами, тромбонами, ударними) в усіх партіях труб в тональності Des-dur. Друга тема вступу в її окремих елементах складає основу трубних партій у подальшому розвитку твору. Створенню бравурно-урочистого характеру сприяють мелодико-ритмічні мотивні зміни, основані на різних комбінаціях восьмих та шістнадцятих тривалостей.

Натомість в основній частині патетико-епічне амплуа, що є основним у даному творі, мають інструменти дерев'яної групи (флейти, гобої, кларнети та саксофони), де головну роль відіграють кларнети. Тема цієї частини має лірико-епічне забарвлення, що досягається завдяки довгим тривалостям, широкого діапазону мотивам, штриха legato та власне тембральній виразовості інструментів. Так, в основі теми є кварто-квінтові ходи, які озвучувалися у вступі в закличних імітаційних перегуках двох труб. У процесі розвитку вони «вирастають» у секстові ходи. Прикметно, що тема не несе почуттів смутку чи печалі за героями, а гордість за їхній подвиг. Це досягається привнесенням характерних для сучасної оркестрово-духової музики інструментальних поєднань та інтонаційних зворотів. Серед останніх дуже характерним є нисхідний синкопований мотив, який обрамляє інтервал малої сексти. Він звучить у другому такті теми як «відповідь» на кварто-квінтові «заклики» і вносить настрій сучасності. Згодом, у процесі подальшого розвитку теми, саме цей мотив надається до ритмічних перевтілень.

Акомпанемент та мелодичні заповнення ґрунтуються на фанфарних

елементах зі вступу у виконанні характерних мідних та ударних інструментів. Швидкий темп *Allegro* у комплексі інших виразових засобів допомагає створити особливі енергію та силу звучання.

У подальших трансформаціях теми композитор використовує класичні прийоми симфонічного розвитку музичного матеріалу – виокремлення та розвиток мотиву, тональні, тембральні, фонічні та темпові зміни, зіставлення типів фактури тощо, при цьому витримується загальний урочистий настрій звучання.

Заключна побудова є музичним каталізатором у досягненні емоційної кульмінації твору. Початкове тремоло всіх ударних в фонічному діапазоні від *pp* до *ff* є своєрідною заставкою до фіналу твору. Сповільнення темпу, постійне використання *tutti*, фактурне спрощення разом з ритмічним розширенням мотивів, а також загальна повторна структура побудови – все це слугує досягненню головної кульмінації. Важливим є також синтезування музичного матеріалу всього твору. У ньому першочергову роль відіграють кварто-квінтові закличні мотиви, які виголошувалися у вступі. Останнє ферматне *tutti* є логічним завершенням композиції.

Таким чином, у творі представлено широкий спектр композиційних прийомів та умінь на короткому часовому проміжку показати яскраві музичні образи в контексті вирішення головного завдання – створення урочистої музичної композиції, присвяченої національним героям Китаю, для виконання військовим духовим оркестром.

Чен Цянь (ChenQian, 陈黔). Концертна п'єса «Танець молоді» – твір зовсім іншої образності, для змалювання якої композитор використовує й інші темброво-характерні особливості інструментів, і засоби музичної виразовості в цілому.

Кларнети із саксофонами (на фоні ударних) виконують вступну тему із повторюваного танцювального мотиву на гармонічній квінтовій основі. Вона вводить у заворожуючу танцювальну стихію завдяки рухливості та синкопованості. Легкість звучання забезпечує виконання теми дерев'яними

духовими у штриху *staccato*. Незабаром (від т. 5) додаються мідні інструменти – валторна, тромбони, туби, які створюють витриманий фон для танцювальної фігури у дерев'яних духових.

Основна тема, яка укладається в рамки гексахорду у тональності *g-moll* у формі восьмитактового періоду повторної будови, виконується всіма дерев'яними духовими на фоні мідних та ударних інструментів. Це створює враження танцювального потоку, який охоплює все оточуюче. Ефект танцювальності досягається за допомогою акцентів і синкоп наприкінці речень. Вони є головним засобом створення грайливого, танцювального характеру концертної п'єси.

Розвиток теми має варіаційний характер. Після викладу матеріалу на основі домінантової гармонії у саксофонів звучить період, де тематичне зерно розвивається у кларнетів на фоні інших інструментів оркестру. Поступово збільшується кількість інструментів, які розвивають тему, аж до кульмінаційного *tutti*.

На гранях складної тричастинної форми, перед другою і третьою (репризною) частинами, у всього оркестру звучить п'ятитактова тема, яка різко вирізняється із загального танцювального руху. Її характеризують змінна метрика (3/4, 2/3, 3/4, 4/4), наявність синкоп і специфічна ладовість – пентахорд зі збільшеною секундою між низьким II і III ступенями, що відповідає I–V ступеням двічі гармонічного мажору. Якщо порівнювати з європейською культурою, то ця тема нагадує тематизм окремих творів І. Стравинського («Весна священна» та ін.), Б. Бартока та інших митців, які зверталися до змалювання прадавньої обрядової танцювальності. Таким чином, Чен Цянь на високому рівні поєднує прадавній китайський колорит та сучасне оркестрове звучання. У цьому вбачаємо *прояви полістилістики* як одного із сучасних методів музичної композиції.

Амплуа кларнета у другій частині твору також показується у загальному оркестровому контексті. Тут сповна проявляється лірико-танцювальна сфера образності твору. Основна тема другої частини має ліричну природу і

розвивається секвентно. Натомість яскраві синкопи (окрім внутрішньотактових, тут з'являються і міжтактові) знову вносять ефект танцювальності.

Таким чином, увертюра «Безіменний герой» та концертна п'єса «Танець молоді» Чень Цяня – твори із різним семантичним навантаженням як в цілому, так і щодо трактування ролі окремих інструментів. Зокрема, у них втілено дві різних темброво-семантичних характеристики кларнета як інструмента духового оркестру.

Амплуа кларнета в увертюрі «Безіменний герой» є індивідуалізованим – це благородний голос героя, що звучить на фоні трубних закликів до відчайдушної боротьби.

Натомість у концертній п'єсі «Танець молоді» Чень Цянь показує кларнет як один із багатьох рівноправних учасників великого дійства, не індивідуалізуючи, а навпаки – вводячи у загальний танцювальний контекст, де кожен інструмент, як дійова особа, може проявити свої властивості.

Подібне трактування творчого амплуа кларнета як інструмента духового оркестру цілком співпадає із його роллю у духовій музиці «західної» традиції, яка стала орієнтиром для творчості китайських композиторів XX – XXI століть, що яскраво свідчить про конвергенцію західної та східної культур у китайській духовій оркестровій музиці на прикладі творчості Чень Цяня.

Музика митця виразила високохудожній рівень поєднання народних інтонаційних, тематичних, тембрових витоків і сучасних світових методів музичної композиції.

Переходячи до аналізу амплуа мідних духових інструментів на прикладі труби, звернемося до короткої історії європейської труби до її проникнення у китайську культуру. При цьому базуватимемося як на відомих факторах з історії розвитку інструмента, так і на інформації з праць Ю. Усова «Труба» [141], В. Посвалюка «Мистецтво гри на трубі в Україні» [103], Б. Мочурада «Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції» [96], П. Вакалюка «Роль труби в симфонічній творчості Бориса Лятошинського та

Станіслава Людкевича» [28], О. Концевича та А. Карпяка «Сучасний погляд на проблеми опанування майстерністю виконання трубного концерту ХХ – початку ХХІ століть» [72].

Темброва семантика труби, її «блиск» і «міць» звучання, а також відповідна темброва драматургія у контексті історії музичної культури насамперед пов'язується із «сигнальним» походженням інструмента. Він у різних варіантах був широко розповсюджений із найдавніших часів у різних відомих нам цивілізаціях, зокрема Заходу – Давня Греція, Сходу – Давній Китай, Півдня – Давній Єгипет та ін.

Специфічний тембр і можливість передавати дзвінкий звук на далекі відстані, а також бойовий дух у складних ситуаціях, труба стала незамінною у військових оркестрах (як, наприклад, у традиційному оркестрі Китаю) та у міському побуті (сурмачі на баштах) тощо.

Саме із описаним вище «сигнальним» значенням труба увійшла до європейських оркестрів у ХVІІ ст. Вже через два століття, внаслідок реконструкції вентиляльних механізмів, стала інструментом із повним хроматичним звукорядом і широкими виразовими можливостями. У різні часи використовувалися кларін, корнет, інші різновиди.

Аналізуючи значення труби у міському побуті та відображення її семантики у національному фольклорі та професійному мистецтві, дослідник П. Вакалюк стверджує, що така семантика «сформувалась в кількох образно-сміслових площинах, що забезпечили можливість використання тембру труби як стійкого носія певного кола образів та значень:

1. Як символ військової слави, для підкреслення радісної урочистості образу;
2. Як алюзія до біблійного «трубного Гласу», іноді з тривожно-драматичним забарвленням, як нагадування про минущість буття і неминучість Божого суду;

3. Як синтез «військово-героїчного» і «містичного» тлумачення, при якому імітація тембру, або його використання символізує вищий Божий імператив» [28, 4].

У результаті освоєння виразових можливостей інструмента у світовій музичній культурі постали, як визначні явища, ряд концертів для труби – від концертів А. Вівальді (митець одним із перших сповна розкриває художні можливості труби у жанрі концерту – для п'яти труб, для двох труб, для однієї труби, для скрипки і труби зі струнним оркестром) до Й. Гайдна і Й. Н. Гуммеля, І. Стравинського і П. Гіндеміта, Д. Шостаковича і К. Сікорського та багатьох послідовників. Це також велика кількість творів із сольою трубою, як, наприклад, опери Р. Вагнера, «Поема екстазу» та інші твори О. Скрибіна та ряд інших.

Отож, перейдемо до аналізу твору Чен Цяня з метою підтвердити (або спростувати?) описану семантику труби у сучасній китайській оркестровій духовій музиці на прикладі концерту «Fissure».

Чен Цянь (ChenQian, 陈黔). Концерт «Fissure» для труби з духовим оркестром. Жанр концерту в академічній культурі європейської традиції пов'язується із інструментально-виконавськими витоками. Це концертування – «змагання» соліста з оркестром у сольному концерті та груп оркестру в оркестровому. Це також концертність, яку визначають таким чином: «властивість жанру, породжена специфічним характером блискучого, барвистого, віртуозно-«репрезентативного» інструменталізму» [108, 5]. Ці характерні ознаки жанру яскраво проявилися у концерті Чень Чаня, що аналізується у даній главі.

Концерт у першій редакції був створений у 1988–1995 рр. У 2000 р. була здійснена нова редакція твору, до якої звертаємося і ми.

Узагальнену програмність цього твору пов'язують із досягненнями молодої людини в нову епоху розвитку Китайської Народної Республіки. В музиці прославляється активна молодь, яка присвячує себе сучасному розвитку країни. Тому у творі виражені благородні пристрасті, прагнення жертвувати

собою заради всенародного ідеалу.

Концерт має тричастинну структуру, і вже у цьому твір має спільні ознаки із класичними зразками жанру європейського типу.

У творі використовується солююча труба, а також два корнети та три труби inB в оркестрі.

Перша частина – Allegro, написане у традиційній для жанру сонатній формі із експонуванням тем оркестру та соліста.

Весь тематичний матеріал та його розвиток в Allegro підпорядкований ідеї боротьби, відтак, звучання відображає сам дух «ідеальної» боротьби. Головним виразником цього духу є темброво-інтонаційна семантика інструментів, серед яких домінує солююча труба. Це «сильна» труба, яка веде за собою весь оркестр і символізує героїчну історію китайського народу.

Вперше труба звучить вже на початку експозиції, у головній партії (inB із подальшим розвитком у системі хроматичної тональності). Тема з'являється на фоні хвиль неспокою і тривожних передчуттів, які виражаються засобами оркестру, в якому домінують грізні «розкати» ударних. Тематизм партії солюючої труби є «роззосередженим», він характеризується послідовністю терцієво-квартових тріольних фігур шістнадцятими тривалостями у швидкому темпі, які спочатку звучать як діатонічні, а через декілька повторень активно хроматизуються та розростаються до секстових і септімових. Так основний тематизм частини проходить стадію формування для наступного активного розвитку.

Дуже швидко тематизм, який вперше проголошує труба, підхоплюються флейтами, кларнетами (inEs, inB), згодом гобоями та іншими інструментами. В результаті майже весь оркестр охоплює стихійний потік великої сили напруженості. І в цьому розвитку головну роль відіграє солююча труба як носій образності «головного героя» – героя китайської національної боротьби.

Поступово із описаного вище тематизму викристалізуються більш чіткі тематичні утворення. В результаті солююча труба промовляє *заклично-токатну темброво-інтонаційну модель*. Вона викладається у розмірі 5/8

шістнадцятими тривалостями у тріольному поділі, в який періодично проникають квартолі та акцентується напружені ходи на зменшені інтервали (квінти, кварта) та ін. (від т. 31).

Таким чином, перша тема головної партії подається у становленні, яке відбувається у партії солюючої труби.

Тема побічної партії *in B – in C* є лірико-патетичною (від т. 50). Вона сформована із послідовностей фраз у мелодиці широкого дихання, в якій виділяються поступенні висхідні ходи. Мелодика розвивається одночасно секвентно та варіантно. Ця тема звучить як благородний порив, показуючи тим самим іншу грань закличної сфери, яка втілюється у героїчному образі труби протягом всього розвитку.

Розробка побудована на розвитку теми головної партії, вона є напруженою та динамічною. У партіях різних інструментів оркестру домінує токатний тематизм. Цей розділ є коротким, але надзвичайно динамічним, із єдиної великої хвилі.

Реприза починається на найвищій хвилі розвитку. Вже на її початку звучать у ритмічному збільшенні та вертикальному поєднанні теми головної і побічної партій, внаслідок чого прослуховуються їх головні, найяскравіші елементи.

Остання хвиля розвитку – кода, яка також починається на підйомі розвитку. Домінуюча солююча труба звучить на фоні всього оркестру. Її колорит підтримується групою мідних духових та відтіняється ударними (серед них вирізняються ксилофони та ін.).

Таким чином, у першій частині темброво-інтонаційна семантика труби символізує непохитну волю китайських героїв у захисті рідної землі. Це відображається сильним, подекуди «розколотим» звуком, напруженими, гострими, закличними інтонаціями у напруженому тематизмі, постійним нагнітанням хвиль розвитку.

Друга частина – скорботна *Elegy* у темпі *Adagio*. У вступі створюється настрій всієї частини. Тут гобой та англійський ріжок проводять сумну

мелодію, в якій звучить глибока туга за загиблими героями. Це тематичне зерно елегії.

На згадану вище мелодію звернемо особливу увагу як на яскравий приклад модерного перетворення національного тематизму. Ця мелодія побудована на вільному, імпровізаційному переінтонуванні квартово-секундової поспівки. (Нагадаємо, що квартово-секундові вертикальні та горизонтальні утворення є характерною рисою китайської народної музики). Прикметно, що у творі Чен Цяня квартовість розвивається як по горизонталі, так і по вертикалі (дуєт гобоя та англійського ріжка звучить у кварту). Також квартовість показана як у чистому, так і в тритоновому вигляді. Такий прийом ще більше посилює ефект прадавнього звучання – з одного боку, та його присутність у сьогоденні – з іншого.

Яскравою ознакою *Elegy* також є використання елементів традиційної китайської ладовості, яка також переінтонується у процесі розвитку твору. Так створюється враження, що традиційна ладовість перенесена у сучасний музичний простір.

Солуюча труба вступає після описаного вступу. Вона звучить із повнотою благородної печалі, щирого суму за героями. Прикметно, що її мелодична лінія виростає з того самого національно-характерного тематичного зерна, яке звучало у вступі у гобоя та англійського ріжка. Проте, у солуючій трубі це зерно проростає у тему широкого дихання та глибокого суму великої сили. У її будові домінують висхідна октава, з якої починається тема, а також квінтови і квартові ходи.

Згодом у темі солуючої труби з'являються секундові награти – інший елемент теми гобоя і англійського ріжка. У процесі розвитку тема насичується гострими хроматизованими ходами, які надають звучання особливої напруженості і щемливості.

В цілому, друга частина акцентує національний аспект у художній концепції твору. У музиці *Elegy* немає драматичного конфлікту. Образний розвиток у частині відбувається у напрямку від елегійного суму до показу

морального ідеалу, який пропонує Чен Цянь у контексті патріотичної проблематики твору. Композитор пропонує елегійно-скорботну темброво-інтонаційну модель, виражену солюючою трубою, як головну у художній концепції твору.

Третя частина – масштабний фінал *Dance* у темпі *Vivace*.

Перша частина фіналу є вираженням радості перемоги у боротьбі. Солююча труба включається у загальне ігрове дійство, починаючи з пронизливо-блискучої трелі. Згодом у партії соліста проводиться активна, танцювального характеру тема. Вона основана на пружній ритмічній формулі та на секундовому обіграванні висхідних і нисхідних квінтових ходів у мелодиці.

Яскраве соло труби звучить другому розділі фіналу. Темброво-інтонаційна семантика цієї теми пов'язана із патетичною радістю національної перемоги. Мусимо зазначити, що ця тема включає і ряд тритонових та септимових ходів, які дають надають звучанню в цілому світлої і радісної теми напруженого відтінку.

У репризі сповна передаються блискучі віртуозно-технічні можливості труби та інших інструментів. Основна тема звучить у солюючій труби в різноманітних модифікаціях у супроводі синкопованих мотивів, що постійно повторюються у різних інструментів та груп оркестру.

Таким чином, у художній концепції Концерту «*Fissure*» для труби з духовим оркестром Чен Цяня на високому рівні втілено різноманітні темброво-інтонаційні варіанти семантики солюючого інструмента. На нашу думку, у творі можна виділити такі моделі вказаної вище семантики:

- 1) «заклична труба», що виголошує інтонаційні ходи блискучим тембром і трактується нами як символ прагнення китайського народу до боротьби. Ця труба ідентифікується з індивідуальною особистістю героя цієї національно-визвольної боротьби;
- 2) «динамічна труба», що використовується при нагнітанні напруження, на різних етапах і хвилях розвитку і є головним стимулом для

розвитку всього твору. Характеризується пронизливим, інколи суховатим тембром, звучить у швидких темпах;

- 3) «елегійно-скорботна труба», яка символізує плач за полеглими героями. У всій повноті звучання виражає ліричну грань у комплексі зображення національної боротьби.

Апелюючи до матеріалів першого розділу даного дослідження, де згадано про різні рівні полістилістики в музиці, можемо констатувати про яскраві прояви *полістилістики* на її *метарівні* у концерті Чен Цяня. Нагадаємо, що полістилістика на метарівні – це естетичний феномен, що виходить за межі окремої композиторської техніки, наприклад, трагедійна сфера в А. Шнітке, «посттрагічна» – у В. Сильвестрова та ін. [43, 8–9].

Проектуючи це на художній зміст проаналізованого концерту для труби з оркестром Чен Цяня, бачимо такі прояви у вигляді двох головних сфер.

Перша – це домінуюча *заклично-токатна сфера*, яка викликає алузії до експресіоністичної сфери на зразок того, що представлене у симфонічній творчості Д. Шостаковича, Б. Лятошинського та інших митців.

Друга – *траурна сфера*, в якій вбачаємо алузії до широкого розмаїття творів – від соло труби із першої частини П'ятої симфонії Г. Малера до багатьох прикладів скорботного трактування семантики інструмента у творах композиторів минулого і сучасності.

Таким чином, на підставі аналізу можемо зробити висновок, що за темброво-інтонаційною семантикою солююча труба у різних частинах концерту Чен Цяня подібна до того, як вона протрактована у ряді симфонічних творів європейської музики і має з нею яскраві стилістичні перегуки.

3.3. Оркестрова духовна музика як військова символіка Китаю

Серед «знакових» постатей сучасної китайської композиторської школи, чие ім'я стає відомим у «західному» світі – Джі Ченг (季承), вихованець

Центральної музичної консерваторії (1965) класу Су Ся. Коротко опишемо творчу постать Джі Ченга на основі інформаційних джерел, розповсюджених у Китаї ([191] та ін.).

Джі Ченг є видатним композитором, у минулому – художнім керівником військового оркестру, володарем мистецьких премій національних конкурсів середини 1970-х –1990-х рр.

У 1976 році, після потрясінь «культурної революції», у Китаї відкрилася нова епоха для музичної творчості. Саме цей період є найбільш плідним у творчості митця.

Наприклад, спільно із поетом-піснярем Ван Сіаолінем композитори Джі Ченг і Вей Цюнь спільно створили грандіозний музичний твір «Фестиваль Перемоги». У ньому в жанрі вальсу втілено радість перемоги та відновлення до життя китайського народу. Твір став відомий у прем'єрному виконанні співака Ван Ліхуа, яке відбулося у 1977 році і супроводжувалося феєрверками на площі Тяньаньмень на апогеї радості і захоплення благородним стилем як самого твору, так і його виконання. За цю роботу композитор Джі Ченг отримав приз за кращі військові мистецькі твори у музичному жанрі.

Сьогодні у спадщині митця – симфонічна поема «Осінній урожай», ряд обробок для фортепіано з оркестром світових шедеврів («Мелодії», «Мелодії II») та китайських народних мелодій («Світло лотоса», «Пастораль») та багато інших композицій.

В оркестровому жанрі вирізняються увертюри на державну тематику «Хай живе велика Батьківщина», «Надія», великий ряд маршів, зокрема «Кавалерійський полк» та ін.

У 1991 році композитор прославився оперою «Дочка партії», що відображає основні ідеологічні тенденції розвитку Китаю, особливими стали роботи у кінематографі (музика до 20 фільмів) в художньому і документальному жанрах. Останній містить ряд творів для духового оркестру, які здобули неабияку популярність.

Цікавим є той факт, що у 1993 році на честь Сьомих національних

спортивних ігор у Китаї Джі Ченг написав марш «П'ятірки», який був визнаний Національною комісією спорту та оргкомітету Китайської Народної Республіки в якості нового маршу спортсменів. Таке визнання відбулося внаслідок проведення спеціальних інтерв'ю, опитування і звітів на Центральному телебаченні Китаю, Пекінському телебаченні, в основних столичних газетах, музичних виданнях та ін.

Таким чином, Джі Ченг уклав вагомий внесок у розвиток китайської духової музики другої половини ХХ століття, чия творчість потребує аналітичних досліджень.

Джі Ченг (Ji Cheng, 季承). Військова музика.

У другому розділі, аналізуючи оркестрове духове мистецтво Китаю, ми вказували на особливу роль військового фактора у цьому процесі. Вияснили, що більшість сучасних духових оркестрів є саме військовими оркестрами. Разом із тим, такі колективи виконують музику різних жанрів і стилів, беруть активну участь у громадському житті, виступають на всенародних святах та інших урочистостях. При цьому, все ж, головним напрямком їх діяльності лишається виконання військової музики, тому звернемося до цього жанру у подальшому аналізі.

Джі Ченг є серед тих митців, що збагачують репертуар китайської оркестрової духової музики великою кількістю власне військових творів. Як правило, це похідні та урочисті марші, військові пісні у супроводі оркестру, невеликі п'єси урочистого характеру, концертні п'єси на військову тематику та інші твори. Як правило, такі твори виконуються під час урочистостей на плацу, одночасно із певними стройовими вправами тощо. Військові оркестри виконують також чимало творів спортивної тематики, оскільки виступають на відкритті олімпіад та інших спортивних змагань.

Отож, розглянемо найбільш характерні риси окремих із них для створення загальної картини у цьому жанрі. Зробимо це на прикладі **маршів «Ді-лі-лі-лі», «Кавалерійський», «Перемога», «Спортивні змагання», «Під олімпійськими символами».**

Розглянемо детальніше *марш «Ді-лі-лі-лі»* як показовий у даному контексті. Твір написаний цілком у традиціях європейської маршової музики, чисельні зразки якої зустрічаємо у репертуарах військових оркестрів різних країн. Це можемо побачити на рівні вибору форми, тонального розвитку, темброво-інтонаційної семантики твору. При цьому ознакою національного оркестрового мислення є використання китайських тарілок – прадавнього традиційного інструмента.

У творі виражено атмосферу радості і натхнення перемогами. Так, основна тема маршу – активна, дзвінка, натхненна, складається із повторення початкової фрази (оспіває тонічний тризвук) і подальших активних гамоподібних рухів вгору і донизу. Тема починає звучати у «закличних» труб на фоні окремих акордів та звуків у всього оркестру. Перші дві фрази теми також супроводжує пронизлива трель у флейт, гобоїв і першого кларнета (дерев'яних духових у верхньому регістрі), що ніби закликає до участі у загальному дійстві. Від другого речення до проведення теми приєднуються майже всі духові інструменти оркестру (за винятком педалей у валторн) на фоні ударних, вона починає втілювати семантику всенародного свята.

Наступна, лірична тема, призначення якої – показати іншу грань свята, звучить у дерев'яних духових та корнетів (ц. 25).

Розвиток ліричної теми приводить до кульмінації твору, яка припадає на межу серединного і репризного розділів твору (ц. 60). Тут розвивається перший елемент першої, активної теми у саксофонів. Звучання теми набуває естрадного забарвлення, саксофони підсилюються тромбоном та іншими мідними інструментами. Для створення апогею розвитку композитор вводить повнозвучний «хор труб».

Усі описані вище засоби розвитку приводять до нової кульмінації, що знаменує початок коди (ц. 75), що повторюється двічі. Її створюють повнозвучні акорди у всього оркестру, в які додаються секундові співзвуччя, а також проведення основної теми у труби та дерев'яних інструментів (ц. 100).

Марші «Кавалерійський», «Перемога», «Спортивні змагання» та «Під

олімпійськими символами» також є типовими прикладами подібних маршів в європейській музиці, які мають свою специфіку, в залежності від ментальних особливостей і традицій народу. Наприклад, британський історик Н. Девіс у праці «Європа. Історія» описує приклади похідних маршів у різних країнах. Зокрема, для французької армії притаманний прискорений темп парадного маршу піхоти, яка марширує під звуки ріжків та дихає духом спільного пориву (*élan*), який спеціально культивується. Марші польської кавалерії демонстрували п'янку радість виїзду та салютування керівництву. Для британців характерні повільні марші королівської гвардійської піхоти, в яких втілено дивовижні спокій, впевненість, самовладання як типові британські якості та ін. [48].

Безперечно, і китайські марші мають свою специфіку. В цілому характерними рисами маршів Джі Ченга, в яких поєднуються і європейські, і китайські традиції, є такі:

- до складу оркестру уведено, окрім китайських тарілок, дзвіночки, які створюють національний колорит, вирізняючи тим самим твір у ряду подібних;
- валторни використовуються для імітації закликів традиційних давньокитайських рогів, що, у свою чергу, перегукується з європейськими традиціями;
- засобами ударних (барабанів, ксилофонів та інших) імітується характерний для подібних творів тупіт кінських копит, кроків маршів, на фоні чого експонується то активний, то ліричний тематизм;
- тематизм маршів часто побудований на ходах по тризвуках та їх оберненнях, насичений висхідними квартовими, секстовими ходами, що демонструють притаманну їм закличну семантику тощо;
- теми в експозиційному викладі, як правило, проводяться у дерев'яних духових інструментів з більш «м'яким» звуком, на кульмінаціях – у мідних із «напористим» звуком;
- для привертання уваги використовуються трелі у флейт, особливо часто

на початку творів та в кульмінаціях та ін.

Таким чином, у маршах Джі Ченга, як і в подібних творах інших композиторів, традиції європейської музики поєднані із традиціями музики китайської, при цьому останні передаються через використання специфічного інструментарію та етнічної ладовості.

3.4. Розмаїття національно-характерного тематизму в оригінальних творах та перекладах

Як було зазначено раніше, в екскурсі про розвиток китайської духової військової музики, Чжен Лу – автор великої кількості музичних творів та аранжувань для духового оркестру. Вони поєднують в собі різноманітні стильові напрямки – від військового маршу до етномузики. Особливо популярною є збірка його власних творів та аранжувань композицій інших авторів під назвою «Колекція для ансамблю духових інструментів» [196, 2], де зібрано тринадцять музичних номерів.

Джен Лу (ZhengLu, 郑路). «Візит в сім'ю». Джен Лу – автор великої кількості власних композицій для духового оркестру, однією з котрих є концертна п'єса «Візит в сім'ю». Невеликий за об'ємом (всього сімдесят три такти) та досить простий за структурою – складна тричастинна форма зі вступом та кодою. Твір є прикладом компактності викладення матеріалу та, одночасно, створення засобами аранжування яскравої музичної «картинки».

Короткий чотиритактовий вступ у творі є, на нашу думку, своєрідною експозицією – замальовкою, що зображає природній спокій та філософську стабільність китайської родини. Повільний темп, нескладна фактура, що складається з коротких мотивів. Серед них – висхідно-нисхідний хроматичний хід у першого кларнета, фігурації з двох звуків у флейти та других-третьох кларнетів, педалі у саксофонів, валторн, труб та тромбонів з тубами. Описані художньо-виразові засоби, а також гармонічна статика (використовується лише акорд B-dur), практично нерозвинений мелодизм (за

винятком вже згаданого руху за хроматизмом), використання нюансів в діапазоні від *piano* до *mezzo forte* та епізодичне використання дзвону як музичного інструмента вводять слухача у відповідний до концепції твору емоційний настрій.

Перша частина форми (перша та друга цифри) складається з двох проведень теми лірико-епічного характеру (перше з них викладене у баритона *solo*), що має повторну структуру та складається з двох схожих речень, деяка відмінність між ними полягає в розширенні діапазону мелодії.

В музичну тканину органічно імплантовані елементи вступу (фігурації флейти та кларнетів), що в подальшому дещо трансформуються. Варто відзначити короткі поліфонічні заповнення у саксофонів та валторн, а також «бурдонні» квінти у басових партіях, при цьому виникають деякі паралелі з народною музикою.

Окремо слід звернути увагу на останні чотири такти другого проведення теми (кульмінаційний фрагмент). На нашу думку, дещо проблематичним і, відповідно, маловиправданим є висхідний «стрибок» в мелодії на ундециму, адже, враховуючи конструктивні особливості інструмента баритона, його якісно виконати досить важко.

При другому викладенні зазначена тема звучить більш насичено за рахунок використання (поряд із баритоном) тенора та саксофонів, а також введення у музичну тканину поліфонічних заповнень (у виконанні труб та тромбонів) в поєднанні з активізованою лінією басу. Наприкінці першої частини звучить фермата як анонс переходу до контрастної «середини» твору.

Середня частина композиції – проста двочастинна форма. Вона складається з двох контрастних тем (кожна з них – це період). Перша, двічі повторена, тема має риси танцювальності, що втілюються в швидкому темпі (у поєднанні з розміром 2/4), характерній для танцю гомофонно-гармонічній з елементами нескладної поліфонії (при повторі) фактурі та характерній структурі ритмо-мелодики (поєднання коротких та відносно довгих

тривалостей, використання плавного та стрибкоподібного руху та деякої повторності у будові мотивів, а також варіантно-варіаційного принципу їх розвитку).

При аранжуванні теми Джен Лу вдало використовує кларнети (а при повторі до них додаються корнети) як найбільш відповідні до характеру музики інструменти, а досить елементарний акомпанемент (баси та валторни в етно-варіанті «сильна-слабка доли» на одному акорді B-dur з жартівливою «секундою» в ритмічних фігураціях) лише підкреслює неабияку загальну танцювальність та фольклорність музики цієї частини.

Друга тема середньої частини (четверта цифра) має дещо іншу структуру – двічі повторена шеститактова фраза (її виконують саксофони, валторни, тенор та баритон в октавному подвоєнні), що виконується в більш швидкому темпі, має дещо ширший діапазон звучання (досягається за рахунок частого використання висхідних та низхідних стрибків) та довші тривалості.

Композитор поліфонізує фактуру, застосовуючи техніку імітації (ці елементи музичної тканини виконують флейти, кларнети та корнети в октаву), одночасно максимально спрощуючи супровід (ритмічні фігурації у труб та тромбонів).

Важливо відзначити вдале та доречне використання композитором таких характерних для китайської музики інструментів, як маримба та дзвін. Зокрема, гармонічні фігурації шістнадцятими тривалостями у верхньому регістрі додають звучанню певної моторності та експресії на тлі загального урочистого характеру. Закінчується друга частина невеликою (всього три такти) сольною фразою у виконанні баритона, що слугує сполучною ланкою між серединою та заключною побудовою твору.

Третя частина твору практично повторює його першу частину, за винятком останніх тактів, де сповільнюється темп, розріджується фактура та затихає звучання.

Пісня Ма Хунчжо (MaHongyeQu, 马洪业曲) в аранжуванні Джен Лу

«Хороші новини з Пекіна досягли кордону».

«Хороші новини з Пекіна» є прикладом чудової співпраці Джен Лу із піснями, у даному випадку – Ма Хунчжо, внаслідок чого репертуар оркестрової духової музики розширився рядом теплих, простих і зворушливих творів. Твір належить до малих форм, проте, є яскравим, динамічним і дуже популярним у Китаї, тому у нашому дослідженні подамо його загальну характеристику.

Пісня, а відповідно – й оркестровий твір, характеризуються веселим настроєм, вираженням радості, чому сприяють невимушена мелодика у танцювальному жанрі, пружні ритми, швидкий темп та інші засоби музичної виразовості.

Цікаво, що тематизм твору взятий із народної музики, зокрема народності м'яо та інших. На нашу думку, саме використання фольклорного матеріалу, що несе семантику свята, є основою і творення темброво-інтонаційних моделей у семантиці оркестрового твору. Разом із тим, саме фольклорна основа твору зумовлює його стилістичне вирішення, сповнене характерного етнічного колориту.

У вступі вирізняються терцієві синкоповані вигуки валторн, що ніби виголошують заклик взяти участь у святі. Створюється враження, що це звучать прадавні роги. Виклад основної теми проводиться у флейт і гобоїв. Вона розпочинається вигуками із форшлагами, ніби настроюючи та організуючи усіх присутніх на танець – ось він звучить вже з третього такту основної частини. Тема будується на співставленні двох фраз в паралельно-перемінних Es-dur та c-moll. Характерною ознакою теми є пунктири, повторення звуків, що нагадують про танцювальні притопи.

Цікаво, що описана інтонаційна модель виголошується різними, неодноразово специфічними, тембрами. Наприклад, у двох кларнетів виникає тремоло, що шириться на декілька октав та імітує звучання народних інструментів. Такий ефект додає звучанню особливої національно-святкової атмосфери. Інший приклад – імітація «сільського» (етнічного) стилю гри у

тромбонів та інші варіанти гри тембровими барвами.

У всього оркестру звучить супровід, який додає у загальний настрій відчуття пристрасті та енергійності. Часом напористі звуки у високому регістрі пронизують звучання всього оркестру, який, в цілому, викладає супровід до основної теми.

Друга тема проводиться у гобоїв. Вона інтонаційно виростає з першої теми, тому можемо її трактувати як варіант темброво-тематичного розвитку у творі.

Накопичення звучань різних інструментів, введення дзвіночків (ніби дзвіночки у руках та на шії танцюючих дівчат), посилення ролі ударних, розширення діапазону (флейти-пікколо у верхньому регістрі та ін.), активні вигуки валторн, що імітують етнічні роги та інші ефекти створюють кульмінацію всенародного свята.

На піковій кульмінації з'являється нова, третя тема. Вона розвивається по звуках мажорного тризвуку та його обернень і має урочистий характер. Ця тема проводиться у кларнетів і саксофонів, періодично до них приєднуються заклична труба і флейта-пікколо.

Неочікувано тихо, ніби прояв індивідуального у колективному святі, починає звучати четверта тема. Вона має інтонаційну спільність з третьою темою і звучить у гобоя соло у C-dur на фоні ударів гонгу. Уведення цієї теми у загальний драматургічний розвиток твору дає можливість почути «інші голоси» свята, відчутти багатогранність його колориту.

Урочиста пісня «Моя країна» Лю Чжао в аранжуванні Джен Лу.

Короткий чотиритактовий вступ встановлює загальний емоційно-піднесений характер твору – гімну величі своєї країни. Автор створив виразну мелодичну лінію, що уособлює в собі характерну для китайської музики пентатонічну будову мотивів та одночасно використав класичну європейську гармонію (I-II-IV-V щаблі мажорного ладу). Водночас вдало вибраний характерний для величальної пісні середній темп (*Moderato*), відповідні штрихи (*detache*, *legato* тощо), вдале нюансування (*forte* з

тенденцією до підсилення звучання вже в другому такті), а також зупинка в останньому такті. Показово, що на фоні наскрізного розвитку вона відокремлює цей фрагмент твору від його основної частини. Це доповнює загальне враження від вступу.

Водночас Джен Лу специфічними засобами аранжування професійно доповнив композиторський задум автора твору, при цьому майстерно використавши певні технічні прийоми. Комбінована фактура органічно поєднує в собі одноголосне (в октавному подвоєнні) викладення мелодії у флейт, кларнетів та корнетів (що в подальшому доповнюється супроводжуючими голосами як елементом розвитку), помірний рух басової партії, незначний, з ознаками педалювання, контрапункт у саксофонів та ритмічні фігурації у валторн.

Нестандартним і, отже, цікавим прийомом в сенсі надання вступу окремих рис маршової музики є використання Джен Лу ритмічної формули маршу у партії малого барабану без дублювання її в партіях інших (духових) інструментів.

Основна частина твору складається з декількох побудов, котрі в процесі розгортання форми повторюються з вичлененням окремих епізодів та зміною регістрів. Структура першої побудови основної частини твору (від першої до другої цифри) досить проста – вона складається з мелодії в стилі народної пісні, гармонічного супроводу у вигляді помірного руху басу, акордів у валторн, гармонічних фігурацій у кларнетів та окремих коротких заповнень у флейти, і така спрощеність природньо асоціюється з розповіддю автора про свою країну. Доречно зауважити, що задля динамічної диференціації елементів музичної тканини Джен Лу використовує принцип їх штучного розділення за допомогою нюансів.

Викладення мелодії (перші шість тактів) в октавному подвоєнні є дещо специфічним, оскільки «нижню октаву» виконують три інструменти: тенор, баритон та саксофон-тенор, а «верхню» – лише саксофон-альт. Відповідно, звучання в сенсі динамічного балансу між октавами схоже на варіант

«основний тон – обертон». Щоправда, в подальшому мелодична лінія отримує ще одне верхнє подвоєння у партії флейти, і тим самим збільшується регістр у викладенні згаданого елемента музичної фактури.

Наприкінці першої частини спостерігається зміна характеру звучання – у валторн, труб та тромбонів та малого барабану з'являються маршові ритмічні формули. Саме їх використання служить підготовкою та переходом до другої побудови.

Друга побудова (друга цифра) невелика за обсягом – всього вісім тактів, вона складається з двох елементів. Перший в цілому має маршовий характер (він досягається пришвидшенням темпу та використанням у гармонічному супроводі відповідних ритмічних структур, хоча розлога мелодія вносить у загальне звучання певний контраст), а другий – це майже дослівне повторення вступу. Що ж до особливостей інструментування першого елемента, то слід відзначити використання тенора та баритона для розширення регістру мелодичної лінії (поряд з флейтами, кларнетами, трубами та корнетами), а контрапункт виконують лише саксофони.

Третя побудова (третя та четверта цифри) досить об'ємна за обсягом музичного матеріалу та має ознаки тричастинності. На початку викладення слухач знову повертається у сферу спокійної, ліричної з елементами незначної експресивності розповіді, проте (порівняно з першою побудовою) дещо ускладнюється фактура викладення музичного матеріалу.

В цілому лірична (щоправда, з експресивними стрибками) мелодія, що виконується корнетами та трубами, органічно поєднується з педалізованим супроводом у валторн та досить простим (з функцією заповнення «зупинок» у мелодичній лінії) контрапунктом у саксофонів, тенора та баритона. Ліричний настрій лише посилюється за рахунок двоголосних (в терцію) витриманих звуків у флейт та триголосних тріолей-гармонічних фігурацій у середньому регістрі кларнетів.

Середній епізод – це повторення музичного матеріалу другої цифри, щоправда аранжувальник переносить мелодію у тенорово-баритоновий

регiстр (вона виконується саксофоном-тенором, валторнами, тромбонами, тенором та баритонем), а функція супроводу замість валторн доручається корнетам, кларнетам та флейтам.

В подальшому – у третій частині побудови використовується музичний матеріал з першої частини. Наприкінці твору знову проводиться тема вступу, котра закінчується ферматою, і це підкреслює урочистий характер твору-гiмну. Варто зауважити, що трикратне повторення теми вступу (в поєднанні з повторами інших епізодів) протягом твору лише сприяє цілісності та завершеності його форми.

Таким чином, професійним аранжуванням, оркестровими засобами Джен Лу надав твору яскравого звучання та, відповідно, долучився до констатації художньої цінності пісні «Моя країна».

Підсумовуючи вищезазначене, необхідно відзначити, що власні твори Джен Лу вирізняються різножанровістю та широким тематизмом, а важливою характерною особливістю його аранжування композицій інших авторів є багатий етнічний стиль. Все це свідчить, по-перше, не тільки про композиторський талант митця, але й високий професійний рівень аранжувальника, а по-друге – про яскраві твори для духового оркестру у творчій спадщині Джен Лу.

Висновки до Розділу 3

Аналізуючи китайську оркестрову духову музику, поглянули на цей феномен крізь призму тих аспектів, які, на нашу думку, відображають характерні особливості цієї музики та є найголовнішими для її розуміння.

Перший аспект – національно-характерний мелос та європейська інструментальна жанровість як основи музичної стилістики. Це показали на прикладі творів Ін Циня «Нічна краса пасовиська» та Ван Хешена «Дорога на небо». Специфічна китайська ладоінтонаційна характерність, основана на

прадавній системі «люй», є тим засобом, завдяки якому в сучасній академічній музиці, оснований на європейській традиції, «чується» китайський колорит і настроєвість. Разом із використанням окремих національних інструментів (піпа, цимбалів та інших зі специфічною звуковою семантикою) ладовість є головним репрезентантом етнічної характерності в сучасній академічній музиці, носієм інкультураційної тенденції.

Другий аспект – втілення національної естетики засобами специфічного інструментального вираження на прикладі твору Чен Дана «Хвала» із солуючими китайськими інструментами. Це такі інструменти: характерні використання у ліричній сфері китайський флюгельгорн, китайські труби із сурдинами та ін. Прикметно, що у соло таких інструментів використовуються традиційні для етнічної музики народів Китаю ладоінтонаційні моделі, основані на секундово-квартових ходах в межах пентатонних та інших ладів. Це у сукупності можемо трактувати як використання *темброво-інтонаційних моделей* традиційної для китайської музики *семантики*.

Третій аспект пов'язаний з аналізом творчих амплуа інструментів оркестру на прикладі творів Чен Цяня «Танець молоді», «Безіменний герой» та Концерту «Fissure» для труби з духовим оркестром.

У творах Чен Цяня виявили вказану семантику на прикладі амплуа кларнета як «знакового» інструмента дерев'яної групи, що має розмаїті художні функції і широке використання, поряд із традиційною для духової музики «закличною» трубною символікою. На нашу думку, проаналізовані твори мають різне семантичне навантаження як в цілому, так і щодо трактування ролі окремих інструментів. Це благородний голос героя, що звучить на фоні трубних закликів до відчайдушної боротьби («Безіменний герой») та учасник великого дійства, уведений у загальний танцювальний контекст, де кожен інструмент, як дійова особа, може проявити свої властивості («Танець молоді»).

Окрім того, у концертній п'єсі «Танець молоді» вбачаємо *прояви полістилістики* як одного із сучасних методів музичної композиції. Це аргументуємо введенням «іншого слова» – специфічної теми із ритмічною

змінністю, що звучить на гранях форми. У порівнянні з європейською культурою ми побачили подібність її тематизму до окремих творів І. Стравинського («Весна священна» та ін.), Б. Бартока та інших митців, які зверталися до змалювання прадавньої обрядової танцювальності.

У художній концепції Концерту «Fissure» для труби з духовим оркестром Чен Цяня на високому рівні втілено різноманітні темброво-інтонаційні варіанти семантики солюючого інструмента. На нашу думку, у творі можна виділити такі моделі вказаної вище семантики: «заклична труба», що виголошує інтонаційні ходи «блискучим тембром», є символом прагнення китайського народу до боротьби та ідентифікується з індивідуальною особистістю героя цієї національно-визвольної боротьби; «динамічна труба», що характеризується пронизливим, інколи суховатим тембром, використовується при нагнітанні напруження, на різних етапах і хвилях розвитку і є головним стимулом для розвитку всього твору; «елегійно-скорботна труба», яка символізує плач за полеглими героями.

Четвертим аспектом став погляд на оркестрову духову музику як на військову символіку Китаю на прикладі творчості визначного музично-військового діяча, композитора та колишнього художнього керівника військового оркестру Джі Ченга. Військові оркестри Китаю, окрім власне військової музики, виконують музику різних жанрів і стилів, беручи активну участь у громадському житті, виступають на всенародних святах та інших урочистостях. У маршах, як правило, поєднано європейські і китайські традиції, останні передаються через використання специфічного інструментарію (дзвіночки, валторни для імітації закликів традиційних давньокитайських рогів та ін.), а також традиційної китайської пентатонної та іншої ладовості, основаної на системі «люй».

І п'ятий аспект – національно-характерний тематизм в оригінальних творах і перекладах на прикладі оригінальних творів та аранжувань Джен Лу. Такий погляд дозволив нам побачити жанрове та тематичне розмаїття китайської пісенної спадщини, переклади якої для духового оркестру є вагомим

і популярною часткою репертуару.

Таким чином, крізь призму вказаних вище аспектів прийшли до висновку про поєднання характерних рис народної музики, європейської академічної традиції та окремих сучасних композиційних методів в оркестровій духовій музиці Китаю.

РОЗДІЛ 4.

ТЕМБРОВО-ІНТОНАЦІЙНА СЕМАНТИКА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У СИМФОНІЧНІЙ МУЗИЦІ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ЗАХОДУ ТА СХОДУ

У попередніх розділах даного дослідження з'ясували, що одним із генеральних напрямків мистецтва Китаю у всій його тривалій ретроспективі є духовна музика, представлена оркестровими жанрами, пов'язаними з історичними подіями минулого і сучасності. Вони займають особливе місце у творчій спадщині китайських композиторів, еволюціонуючи разом із загальними тенденціями розвитку культури та зберігаючи багатовікові національні традиції водночас. Окрім того, виразові можливості та художнє значення духових інструментів можемо побачити у творах для симфонічного оркестру.

Отож, звернемося до визначеного питання та розглянемо його у контексті компаративного аналізу специфіки китайського та європейського мистецтва. Здійснимо це на прикладі творів, які, на нашу думку, є показовими для специфіки китайської музичної культури – з одного боку, та української як складової європейської – з іншого.

4.1. Семантика духових інструментів у національно-ментальній музиці

Музика є тим мистецтвом, в якому на узагальненому рівні відображаються та «чуються» риси національної ментальності.

Провідні ментальні риси і української, і китайської музики пов'язані з ліричною сферою. Дослідники впливу української національної ментальності на музику стверджують, що «... фахова композиторська українська школа завжди тяжіла здебільшого до спокійної, часто навіть обережної трансформації

вже відкрystalізованих у західноєвропейських центрах, таких як Відень, Париж, Лейпциг, художніх концепцій, форм, виразових засобів і вкрай рідко виявлялась у авангарді мистецьких пошуків. Дух експериментаторства, радикального зламу існуючих засад «технології» творчості, прагнення шокувати публіку настільки ж непригаманні українській культурі, наскільки сердечність, м'яка лірика, тісний зв'язок з фольклорною обрядовістю, корені якої сягають у глибину тисячоліть, а через них філософська зосередженість на вічних проблемах буття, на які немає і не може бути однозначної відповіді, становлять її найістотніші прикмети» [68]. У більшості випадків такий ліризм української природи в наукових джерелах пояснюється закоханістю у природу та глибинним зв'язком з рідною землею, а також «кордоцентризмом» української ментальності, що пов'язується з ім'ям філософа і проповідника Григорія Сковороди (XVIII ст.).

Аналогічно можемо ствердити про ліризм як ключову основу китайської ментальності, відображену і в музиці, і в інших мистецтвах. Наприклад, широко відомою і популярною є китайська поезія «золотого віку» (VIII—IX століття), тобто періоду Тан. Серед найбільш знаних авторів того часу – Лі Бо, Ду Фу Бо Цзюйі, Ван Вей та ін. При цьому ліризм китайської ментальності має іншу природу, його витoki – в етично-філософських поглядах конфуціанства, а його характерна риса – лірична споглядальність.

Таким чином, хоча сфера й українського, і китайського національного в музиці є дуже широкою, відображається і героїці, і в драматизмі, і в жарті, але усі ці сфери звучать крізь призму домінуючої ліричної тенденції.

У даній главі звернемося до надзвичайно яскравих і показових для української та китайської національних культур музичних творів – Другої симфонії Левка Ревуцького та сюїти «Весняний фестиваль» ЛіХуаньчжі. Обидва твори насичені цитатами з народної музики. При цьому кожен із них демонструє насамперед ту грань, яка є найважливішою для національного музичного самовираження. Це пісенність у симфонії Л. Ревуцького та танцювальність у сюїті Лі Хуанджі. Розглянемо вказані твори крізь призму

семантики духових інструментів.

Левко Ревуцький. Друга симфонія E-dur. Друга симфонія Л. Ревуцького є одним із найбільш «знакових» творів української музики першої третини минулого століття. Написаний у 1927 році, у період завершення українського національного відродження, твір став одним із перших у симфонічному жанрі, в якому на сучасному рівні втілено та трансформовано народно-пісенний матеріал. Прем'єра симфонії відбулася у першому концерті Української державної філармонії у Харкові у 1929 році під орудою А. Рудницького [113], у першій редакції в тональності Es-dur.

За словами М. Бялика, у творі яскраво викристалізувався «феномен Ревуцького» [26] – послідовника М. Лисенка та новатора. Найважливішою ознакою симфонії стало творче використання фольклорного матеріалу, його показ крізь призму сучасного для митця оркестрового мислення. У числі подібних творів української музики тієї доби дослідники також називають і ряд інших оркестрових творів: «Веснянки» М. Вериківського, «Український танок» К. Данькевича, «Українська сюїта» Д. Клебанова, «Увертюра на чотири народні теми» Б. Лятошинського, Друга симфонія, «Весняна сюїта» (для струнного оркестру) А. Рудницького, «Гуцульська сюїта» М. Колесси, «Гуцульська рапсодія» Г. Майбороди [113, 42] та ін.

Щодо історії створення симфонії відомі наступні факти: «У 1926 році Товариство імені М. Леонтовича оголосило Всеукраїнський музичний конкурс на створення масштабного твору. Офіційним приводом стало відзначення 10-ї річниці Жовтневої революції. Перше місце отримали симфонія під гаслом «Будуймо» (Льва Ревуцького) та Фантазія (увертюра) на чотири українські теми під гаслом «Новому українському мистецтву потрібна симфонічна музика» (Бориса Лятошинського). Симфонія №2, E-dur, стала етапним явищем. У ній щасливо поєдналися два зазначених автором крила творчості: «українізація» та «європеїзація». Опус із часом визначили першим національним твором у цьому жанрі в ХХ ст.» [25, 100–101].

Симфонія є ретельно проаналізована у багатьох працях українських

музикознавців, зокрема М. Бялика [26], Н. Герасимової-Персидської [35], Н. Горюхіної [41], А. Поставної [104] та ін.

Також в окремих працях аналізуються функції певних інструментів, як, наприклад, фагота [134].

Отож, спираючись на вказані вище праці, звернемося до предмета нашого дослідження.

Друга симфонія Л. Ревуцького, на нашу думку, надзвичайно тонко представляє український пісенний матеріал засобами оркестрової виразності в цілому та духових інструментів зокрема. Композитор вдало підбирає індивідуальні та мішані тембри, в результаті чого початковий тематизм набуває різноманітного забарвлення та емоційного змісту.

Композитор будує партитуру твору на основі тематичних моделей української пісенності. У трьох частинах симфонії використано такі народні пісні як «Ой весна, весниця», «Ой не жаль мені та ні на кого» (перша частина), «Ой Микито, Микито», «Ой у полі сосна», «У Києві на риночку» (друга частина), «А ми просо сіяли», «При долині мак» (третья частина).

Покажемо особливості використання духових інструментів у симфонії на прикладі аналізу представлення тематизму першої частини твору. Для цього звернемося до третьої редакції симфонії, здійсненої автором у 1969 році. У цьому варіанті симфонії, в тональності E-dur, де також змінено розмір з 6/4 на 3/4 та інше, композитор особливо акцентував семантику духових інструментів (наприклад, змінив інструменти для викладу теми головної партії із скрипок з сурдинами на фагота соло та ін.).

Означений колорит у першій частині *Allegro moderato* симфонії показаний крізь призму двох різнохарактерних народних пісень, що лежать в основі, відповідно, тем головної і побічної партій.

Перша тема «Ой весна, весниця» має прадавнє походження та пов'язана із закликанням весни у дохристиянські часи у процесі різноманітних ігрових обрядів. Принагідно зауважимо, що аналогічні обряди проводяться у Китаї, де до сьогоденнього часу є розповсюдженими дійства Весняного фестивалю у

дні початку нового року.

У темі головної партії засобами оркестрових барв композитор яскраво змальовує весняне пробудження природи. Його колорит змальовується за допомогою створення темброво-інтонаційних моделей у дерев'яних духових, які несуть семантику весняного пробудження. Тема звучить у фагота соло у високому регістрі. Її темброво-інтонаційна модель ґрунтується на двох факторах.

По-перше – інтонаційний фактор. «Ой весна, весниця» є однією із архаїчних веснянок. Її мелодика будується із двох ланок висхідної секвенції, зерном якої є заклична, висхідна кварта та наступна нисхідна секунда. У другій ланці перший звук кварта оспівується за допомогою тріолі, секунда подовжується подальшим нисхідним рухом. Принагідно нагадаємо, що кварто-секундова інтерваліка є типовою для традиційної китайської музики також.

По-друге – тембровий фактор. Цікаві міркування з приводу інструментального вирішення цієї теми приводяться у наступному твердженні: «головна партія твору, побудована на темі архаїчної обрядової мелодії, у двох перших редакціях [симфонії] звучала у засурдинених скрипок у супроводі фігураційного руху альтів. Постає питання: що не влаштувало композитора у тембрі засурдинених скрипок, в результаті чого він доручив перше проведення однієї із найяскравіших тем симфонії саме фаготу? Найвірогідніше, що зрілий майстер докорінно переглянув художню концепцію твору з позиції неофольклористичного його прочитання» [134, 88]. Щодо вибору інструментів автор також проводить паралелі до сцени «Поцілунку землі» із балету «Весна священна» І. Стравинського. На нашу думку, така переосмислена темброва драматургія симфонії свідчить про входження твору не до пізньоромантичного, а до неофольклористичного світового контексту, куди увійшли також твори Б. Бартока, З. Кодая, М. де Фальї, Л. Яначека та ін.

Проведення теми у наступних структурних побудовах композитор також доручає дерев'яним духовим інструментам – це англійський ріжок, а також

флейта і гобой, відомі пасторальною семантикою, імітацією звучання давніх духових інструментів, зокрема в праукраїнській музиці – сопілки. З цієї точки зору ми можемо провести аналогію ще до одного твору української музики, де показово втілено подібну картину весняного пробудження – опери «Лісова пісня» В. Кирейка, в якій використано семантику сопілки як інструмента весняного пробудження та пробудження кохання. Темброво-інтонаційні моделі, які виголошує сопілка у згаданій опері, будуються на оригінальних народних мелодіях, які запропонувала для використання авторка літературного першоджерела опери, визначна українська поетеса Леся Українка.

Постійні повторення закличних інтонацій приводять до кульмінаційного проведення теми головної партії, яке звучить повним звуком, із змішуванням барв різних оркестрових груп та головною роллю струнних інструментів.

У побічній партії, основаній на пісні «Ой не жаль мені та ні на кого», домінує тембр гобоя як виразника ліричних переживань, тонких людських почуттів. До гобоя приєднуються інші дерев'яні духові інструменти, насамперед кларнет. Інтонаційна модель цієї пісні також, як і в попередньому випадку, має в основі секундово-квартову інтерваліку. Завдяки «хованню» висхідної кварта після секунди її заклична дія зменшується, натомість на перший план виходить розспівна, лірична семантика тематизму. Цьому сприяє і додавання у різні голоси мелізмів, тріолей та ін. Роль супроводу до «співу» теми відіграються розлогі переливи в арфи, що асоціюються зі струнним акомпануючим інструментом.

Так само як і в головній партії, так і в побічній у кульмінаційному проведенні теми домінуючу роль композитор віддає тембрам струнних інструментів у всій повноті їхнього звучання, внаслідок чого змінюється семантика початкової темброво-інтонаційної моделі.

Ще іншої семантики набувають початкові тематичні моделі у розробці. Так, переінтоновані елементи теми головної партії виголошуються ансамблем мідних інструментів, звучать заклично-схвильовано, досягаючи головного апогею свого напруження і неабиякої патетики. І в цьому процесі головну роль

відіграє темброво-інструментальне вирішення, перехід теми у кульмінації розвитку до солюючої труби та ін.

Описаний вище тематизм розвивається протягом всієї першої частини симфонії, урізноманітнюючись, проте в цілому підтверджуючи її початкову концепцію.

Таким чином, Друга симфонія Л. Ревуцького є одним із перших творів в українській музиці, в яких втілено синтез національної пісенності та модерних композиторських технік, а також показано розмаїті можливості оркестровки. Останні полягають у виконанні різноманітних темброво-інтонаційних моделей, семантика яких закладена у цитованій (трансформованій) пісенності. Особливого значення для змалювання етнічного колориту має використання дерев'яних духових, особливо гобоїв, фаготів, із сурдинами, що нагадують звучання прадавніх музичних інструментів, що використовувалися в обрядових дійствах. Митець надзвичайно сучасно використовує тембри духових та їх поєднання, особливу увагу звертаючи на дерев'яну групу.

Лі Хуаньчжі (Li Huangxi, 序曲-大秧歌), сюїта «Весняний фестиваль». Лі Хуаньчжі – уродженець Гонконгу, один із провідних музичних діячів Китаю ХХ століття. Після створення Китайської Народної Республіки митець керував Колективом музичних працівників Центральної музичної академії, Центральним ансамблем пісні і танцю, Центральним ансамблем національної музики. З 1954 року був незмінним секретарем, а з 1985 по 1999 – головою Китайської спілки музик.

Сюїта «Весняний фестиваль» (組曲) написана Лі Хуаньчжі у 1955–1956 рр. під враженням святкування новорічного весняного фестивалю, заснованого 1943-го року в міському окрузі Яньань провінції Шенсі. Це величне, масове дійство, яке готують і представляють провідні діячі Китаю у сфері літератури і мистецтва. Окрім увертюри з такою ж назвою, як і вся сюїта, до циклу також входять *Andante cantabile*, *Rondo* і *Moderato*.

Перша частина, увертюра *Allegro con fuoco* – це показ загальної атмосфери свята з теплими і радісними піснями і танцями, сольними і

колективними, у супроводі гонгів і барабанів, зокрема відомими танцями янко, сценами цвітіння, а також співом Байхе.

Друга частина сюїти – «Любовна пісня», яка є епізодом на Весняному фестивалі. Це лірична поема з соло англійського ріжка, який співає пісню про любов, розповідаючи, як на річці Янхе молоді хлопці і дівчата водять ритуальні танці-кола при місячному світлі.

Третя частина «Спів» символізує єдність та дружбу народу на фестивалі. Автор поєднує музику народного стилю та сучасну музику бального танцю

Четверта частина «Вогні» – у стилі народної танцювальної музики північної провінції Шеньсі. Тут використовується адаптований варіант національного оркестру.

Отож, увертюра «Весняний фестиваль» C-dur є першою, найбільш популярною, частиною однойменної сюїти. Розглянемо семантику духових інструментів на прикладі цієї частини.

Вибір інструментарію у творі свідчить про поєднання китайської темброво-семантичної специфіки та європейських симфонічних традицій. До складу оркестру уведено китайські гонги, тарілки і барабани, а також арфу та ін. Склад оркестру в сюїті в цілому: piccolo, 2 flutes, 2 oboes, cor anglais, 2 clarinets in B-flat, 2 bassoons, 4 horns in F, 2 trumpets in B-flat, 3 trombones, tuba, 3 timpani, cymbals, triangle, various Chinese percussion instruments, celeste, harp, first and second violins, violas, celli, and double basses.

Теми твору є відомими у Китаї мелодіями, що увійшли до шкільних підручників, а увертюра стала настільки популярною і «знаковою», що транслювалася у космосі на першому китайському місячному супутнику у 2007 році.

Зміст увертюри підпорядкований загальній концепції свята весни і цвітіння з піснями і танцями, зі співом Байхе та гри на народних ударних. Особливу роль у творі відіграє темброва семантика духових інструментів.

Перша частина увертюри Allegro con fuoco розпочинається активним tutti. Радісний характер «танцюючої» пунктирами теми відтворюється «блискучим»

звуком флейт в унісон зі скрипками у супроводі всього оркестру. Гра тембрового колориту відбувається у співставленні крайніх і середнього розділів.

У згаданому середньому розділі оркестром без мідних духових та ударних, і насамперед – «проростанням» тематизму у флейт і гобоїв створюється «прозоре» звучання. Таке звучання викликає асоціації з початком весни, із першими променями весняного сонця, тендітними паростками квітів і трав. У репризі першої частини знову звучить tutti, тут втілюється ідея буяння природи як всенародної радості.

Moderato grazioso – друга частина увертюри, в якій у соло англійського ріжка на фоні педалей кларнетів та *pizzicato* струнних втілено настрої весняної пасторалі, як можемо спостерігати і в чисельних зразках симфонічної європейської музики. У народно-характерній темі показано чистоту і широту природних обріїв.

Традиційна китайська мелодика, що «зіткана» із секундово-терцієвих ходів, викладена у легкій, м'яко-синкопованій ритміці, що створює враження плинності, безкінечності світу. Поступово засобами оркестрових барв насичується звучання до вираження «повнозвуччя почуттів». Це проведення теми у віолончелей *arco* в супроводі повнозвучного оркестру, у других флейт зі скрипками, що підтримують мідні духові. Серед них особливо вирізняються труби, будуючи підголоски до основної теми.

Третя частина увертюри – реприза-кода *Allegro*, що повертає танцювальну стихію із проведенням теми у «блискучих» флейт та інших інструментів. В останньому проведенні теми приєднують ударні інструменти, у тому числі китайські традиційні тарілки, що допомагають створити відчуття грандіозності.

Таким чином, семантика духових інструментів у сюїті «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі виявляє їх множинні темброві можливості у змалюванні широкої палітри образності. Зміст твору в узагальненому вигляді передається засобами оркестрових барв через жанрово-характерний і

пейзажний звукопис, притаманний для китайської музики. Тематизм вказаних творів базується на мелосі, ладоінтонаційна основа якого має яскраву національну характерність. Базовими інтонаційними ходами є секундові та секундово-терцієві. Їх звучання подібне до тонкого виразу елементів мовної інтонаційності і передає тонку чуттєвість, притаманну китайській національній ментальності.

Головним носієм національної характерності є ладова організація мелодичних голосів, передусім у партіях солістів та в окремих соло інструментів оркестру, темброва семантика і виразовість яких трактується відповідно і як до європейської, і до китайської традицій.

Найбільш оригінальними, з точки зору діалогу східної і західної культур і співставлення музичних систем, є введення до духового оркестру європейського зразка національно-специфічних інструментів, таких як пі-па та ін. Ці риси є промовистими свідченнями балансу «західної» і «східної» культур як рівноваги тенденцій акультурації та інкультурації у сучасній академічній музиці Китаю.

4.2. Темброво-інтонаційні моделі духових партій як «знакові» європейсько-китайські перегуки

Як було визначено у нашому дослідженні, сучасна китайська музика характеризується стрімким розвитком тенденцій академізації та європеїзації, що за умови збереження національно-характерних рис сприяє появі художньо-вартісних творів, що знаходять аудиторію у світовому глобалізованому середовищі. Українсько-китайські культурні відносини набули надзвичайно активного розвитку протягом останніх двох десятиліть. Чисельні представники китайської молоді набувають фахового хисту в академічній музиці європейської традиції у мистецьких закладах освіти України, проводяться зустрічі, концерти китайських митців на українських сценах. З-поміж іншого, у Харкові відбулася прем'єра сюїти для симфонічного оркестру «Жовта ріка –

Золотий берег» Чжу Цзяхе у виконанні симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії під орудою Ю. Янко. Цьому визначному твору та певним аналогіям в українській музичній культурі присвячена дана стаття.

Спробуємо вирізнити основні темброво-інтонаційні семантичні моделі у духових партіях сюїти «Жовта ріка – Золотий берег» Чжу Цзяхе та показати певні перегуки із відомими творами європейської музики на прикладі симфонічної поеми «На берегах Вісли» Бориса Лятошинського.

Жовта ріка – Хуанхе, «Каламутний потік», є величчю Китаю, що тече від Бохайських гір на сході Тибету до Жовтого моря, колискою китайської цивілізації, рікою-Матір'ю, символом і його гордості, і трагізму, одним із провідних фольклорних архетипів. «Жовта ріка» асоціюється у китайській міфології із богинею 女媧 [Nü Wa], яка вважається прародительницею світу, і з глини ріки створила людство. Семантика, яку надає китайський народ цій Хуанхе, містить множинні образи, що пов'язані із чисельними сюжетами – від створення світової цивілізації до оборони у японсько-китайській війні, при цьому кожен образ асоціюється із батьківщиною та її міфічною чи реальною історією.

Ще в часи «культурної революції» були створені дуже популярні твори на цю тематику. Це кантата і Концерт для фортепіано з оркестром Сі Сінхя «Жовта ріка» та ін.

Саме цьому явищу природи присвячена і симфонічна сюїта сучасного китайського композитора «Жовта ріка – Золотий берег» Чжу Цзяхе. З точки зору змісту, втілення архетипу Ріки – прародительки. Матері, а також світлого, героїчного чи трагічного символу батьківщини у симфонічному жанрі можемо провести паралелі до таких шедеврів європейської музики як увертюра до опери «Золото Рейну» Р. Вагнера, симфонічні поеми «Влтава» Б. Сметани, «Дніпро» С. Людкевича і «На берегах Вісли» Б. Лятошинського, симфонія «Дунай» Л. Яначека та ін. Як відомо, тематика ріки є значно давнішою в європейській академічній музиці – наприклад, барокові три симфонічні сюїти Г. Ф. Генделя «Музика на воді» (Темза), ранньо-романтична Симфонія D-dur на

теми з опери «Пастор над Віслою» Я. Н. Ваньського та ін. Проте, такий перелік наводимо саме для показу тенденції, яка виразилася у творах з яскраво-національним змістом, що проявився в європейській музиці, починаючи з епохи зрілого романтизму, і також притаманний твору Чжу Цзяхе.

З метою яскравого виокремлення аналогій в європейській та китайській музиці стосовно задекларованої теми, у даному контексті звернемося до твору українського митця, що, на нашу думку, має яскраві образно-емоційні перегуки із симфонічною сюїтою «Жовта ріка – Золотий берег» Чжу Цзяхе, що проявляється, великою мірою, у використанні подібних темброво-семантичних моделей духових інструментів.

Борис Лятошинський. Симфонічна поема «На берегах Вісли». Це твір, в якому через образ-символ ріки показано історію слов'янських народів, надзвичайно трагічну у середині ХХ століття. Твір написано у 1958 році, коли були живі рани історії Другої світової війни та повоєнного лихоліття. У виданні партитури композитор вказує: «На берегах Вісли, що протікає біля колишньої і теперішньої столиць Польщі, себто Кракова й Варшави, жив і живе талановитий польський народ. В його історії було багато значних подій і трагічних моментів, але, незважаючи ні на що, пройшовши через всі випробування, польський народ зберіг свій дух і силу» [118, 19]. Митець представляє твір як яскравий символ країни «берегах Вісли», використовуючи тему польського композитора ХVІ століття Вацлава із Шамотул [118, 19] та розмаїття тематизму карпатського фольклору.

Разом із тим, сучасний погляд бачить у творі також і відгомін історії українського народу, й символізована використанням, у тому числі, ритмо-інтонаційних елементів західноукраїнського фольклору. На це вказує, зокрема, видатна мисткиня, диригентка Оксана Линів, що презентує українську культуру у світі: «Борис Лятошинський є дуже яскравим композитором, в його творах – жива історія України. З усіма драмами, подіями, які Україна переживала. І симфонічна поема «На берегах Вісли», висвітлює, як на мене, одну з драматичних сторінок України, акцію «Вісла». У цьому творі є етнічний

колорит коломиїок, лемківських танцювальних ритмів» [105]. Вбачаємо названий колорит, передусім, у використанні гуцульського ладу – мінору із підвищеними IV і VI ступенями, характерного для західноукраїнської пісенності, чия історія протягом століть тісно пов'язана із Польщею.

Одним із головних факторів творення образно-емоційної семантики твору є темброво-інтонаційний колорит духових партій. Його головні акценти підпорядковуються загальному розвитку змістової драматургії твору та концентрується у розділах сонатної форми. Вказаний твір з точки зору функцій труби проаналізований в українському музикознавстві у праці П. Вакалюка «Роль труби в симфонічній творчості Бориса Лятошинського та Станіслава Людкевича» [28], головні позиції з якої ми враховуємо у нашому дослідженні. Натомість у даному контексті пропонуємо поглянути на темброво-інтонаційну семантику усієї групи духових інструментів, і саме для того, щоб показати перегуки із твором китайського композитора.

У вступі *g-moll*, *Andante sostenuto* в партіях дерев'яних духових інструментів (гобой, англійський ріжок, кларнет), а згодом – і у струнних інструментів, починає почергово проводитися тема народно-пісенного колориту у гуцульському ладу «*g*».

У цій темі звучать індивідуальні душевні рефлексії колективної драматичної історії. Їх супроводжують педалі у фаготів і контрабасів, *ostinato* у валторн, арфові пасажі та тривожні «повзучі» хроматизовані мотиви у струнних. Тема вступу набуває інтонаційного розвитку із притаманною для Б. Лятошинського експресіоністичною загостреністю, із використанням характерних для стилю митця зменшеної кварта, зменшеної квінти, септими, а також, як, наприклад, у похмурому контрабасовому проведенні теми перед ц. 2 – із змалюванням музично-риторичної фігури хреста (*d-cis-f-e*). Як вказує М. Новакович, дослідниця творчості Б. Лятошинського, аналізуючи творення канону українського музичного модернізму у творчості митця, фігура хреста, що є однією із найбільш вживаних в музиці композитора (хор «Тече вода в синє море» та ін.), належить до так званих фігур «підвищеної експресії» [97, 123], й у

даному творі вона відіграє саме таку роль.

Таким чином, у вступі дерев'яні духові інструменти представляють сферу народно-пісенної інтонаційності, загостреної крізь експресивний погляд митця-модерніста.

Після накопичення відчуття тривоги й напруження наприкінці вступу, у головній партії *Allegro risoluto* звучить танцювальна фольклорна тема, що починається зі стрибка від устою до квінти ладу та базується на оспівуванні останнього, із використанням підвищеного IV ступеня. Таким чином, використовується лад з устоем «g» та ознаками ладової перемінності – то гуральського (мажорного нахилу), то гуцульського (мінорного). Тема характеризується також змінним розміром, підкресленим туше, бурдонними квінтами у супроводі. Тембрально композитор вирішує її так: валторни в унісон зі скрипками.

У подальшому саме дерев'яна духова група (крім флейт) проводить розвиток теми головної партії, при цьому танцювальна ритмо-інтонаційна формула представляється дещо «сухим» тембром духових із супроводом валторн. Символічно можна сказати, що цей танець звучить, не зважаючи на попередні тривоги і подальші небезпеки.

Як традиційно, при підведенні до кульмінації сила і міць звучання доручається її головним виразникам – мідним духовим інструментам, насамперед трубам, які «проникливим» тембром покликані підвищити рівень експресії. Це закличні труби на фоні нисхідних пасажів дерев'яних духових. У кульмінації труби у перегуках із тромбонами патетично проводять тему головної партії, яка набуває пісенних ознак, і звучить надзвичайно піднесено.

На вказаному піднесенні, як новий етап єдиного розвитку, у флейт і гобоїв, а також скрипок та віолончелей, виникає нова тема – побічної партії *es-moll*, *Rosomeno mosso*, тема народного горя, трагедії в історії країни [118, 22–23]. Її інтонаційна модель, представлена змішаним тембром дерев'яних духових і струнних у високому регістрі, ніби символізує трагічний спів матері-батьківщини. Вона оснований на поєднанні двох елементів: оспівування устою

мінору ввідними тонами та «промовистої» нисхідної збільшеної кварта, яка згодом чергується із чистою. Ця модель розвивається, транспонуючись вгору та збільшуючи діапазон. Починаючись із кульмінації, де показано силу оркестрового звучання з патетикою усіх трьох труб, напруження теми побічної партії поступово спадає, і цей процес пов'язаний із поступовим виключенням духових інструментів.

Описані вище темброво-інтонаційні моделі розвиваються у розробці, де їхня семантика набуває фанфарно-драматичного і трагічного звучання, насамперед у труб і тромбонів, які декламують фігуру «хреста» із традиційною для Б. Лятошинського зменшеною квартою. У цьому розділі форми з'являється і контрастна модель – в епізодичній темі Вацлава із Шамотул (*Andantetranquilloerosomaestoso*).

Початкові моделі трансформуються у репризи, де набувають просвітленого характеру. У кодї композитор трансформує моделі з карпатської теми вступу та теми Вацлава із Шамотул у їх темброво-інтонаційному зближенні, і використовує для цього темброві барви ансамблю мідних духових інструментів. Таким чином, завдяки такій трансформації моделі у кодї привноситься семантика єдності.

Таким чином, у симфонічній поемі «На берегах Вісли» Б. Лятошинського, домінуючий тематизм якої має спільне фольклорне інтонаційне коріння, важливим фактором є саме темброво-інтонаційні моделі симфонічної виразовості. Надзвичайно важливу роль у цьому процесі мають духові інструменти як «знаки» образно-емоційної семантики твору, пов'язаної із трагедійним переосмисленням фольклорного матеріалу, його темброво-інтонаційною модуляцією від первинного варіанту до модерного.

Чжу Цзяхе (Zhujiа He, 朱嘉熙). **Симфонічна сюїта «Жовта ріка – Золотий берег».** Звернемося до вказаного твору крізь призму задекларованих перегуків.

Твір має п'ять частин зі вступом, обумовлених програмними назвами: Вступ. «Красива річка»; 1. «Мирні мусульмани»; 2. «Стара мелодія Хе Лан»;

3. «Нове місто на кордоні»; 4. «Щасливий Нікага»; 5. «Хвиля жовтої ріки».

У п'яти частинах сюїти поступово проводиться тема батьківщини – Китаю, його краси і величі, захисту від ворогів і мрій на щасливе майбутнє крізь призму втілення архетипу Ріки. У такому контексті драматургічна динаміка розвивається до кульмінаційної третьої частини «Нове місто на кордоні», в якій втілено драматичні колізії китайської історії, її боротьбу, втрати і перемоги. Тому у творі переважаючою є роль мідних духових інструментів, які представляють темброво-інтонаційні моделі, що мають семантику заклику і напруження – з одного боку, та світла, краси, повнозвуччя – з іншого.

Якщо виходити із порівняння творів Б. Лятошинського і Чжу Цзяхе у контексті тематики даного дослідження і говорити про розмаїті темброво-інтонаційні моделі духових інструментів, то з усіх частин китайської симфонічної сюїти найбільш яскраві перегуки вбачаємо у другій – «Стара мелодія Хе Лан». Тому саме до цього матеріалу звернемося далі, і на цьому прикладі покажемо європейсько-китайські паралелі.

«Стара мелодія Хе Лан» викладена у тричастинній формі, у процесі розвитку якої яскраво проявляються тембральні риси різних духових інструментів, при цьому до сить багато використовуються однорідні тембри.

Звучання розпочинається унісоновою педаллю на «G» у віолончелей і контрабасів, над якою раптом стрімко злітають вгору щемливо-тривожні пасажі у скрипок, до яких приєднуються мідні духові. На цьому фоні, що налаштовує слухача на сприйняття майбутніх подій, виникає народно-характерна мелодія, яку промовляє солюючий фагот.

Тема звучить у перемінному ладу – «с» фрігійському, що внаслідок зміни устою переходить у «g» гіпофрігійський. Загальні обриси, модальна характерність, ритмічна вишуканість цієї теми споріднюють її із темою вступу, що згодом трансформується у тему головної партії, із симфонічної поеми «На берегах Вісли» Б. Лятошинського.

Чжу Цзяхе будує розвиток, приділяючи головну увагу темброво-

інтонаційному фактору драматургії. Набуваючи різноманітних перетворень у низці варіаційних повторень, тема проводиться у перегуках англійського ріжка і фагота, і набирає гостроти звучання завдяки проникненню альтерації, тритонів. Окрім того, завдяки уведенню дрібної тріольності, синкоп, активізується ритмічний розвиток в середині теми.

Композитор використовує напрацьовані в європейській практиці прийоми симфонізації музичної тканини, насамперед взаємопроникнення музичного тематизму (основної теми та висхідних пасажів, з яких починалася вся частина). І саме у таких епізодах Чжу Цзяхе надає особливої ролі духовим інструментам, у даному випадку – дерев'яним (крім флейти пікколо), оскільки пов'язує описану інтонаційну модель з їхніми м'якими тембрами.

Таким чином, перша частина у «Стара мелодія Хе Лан» і в змістовому сенсі, і на рівні темброво-інтонаційних моделей перегукується з експозицією поеми «На берегах Вісли» Б. Лятошинського. Аналогічно можна порівняти її другу частину із розробкою у поемі. І хоча масштаб розвитку у творі Б. Лятошинського є значно ширшим, проте можемо прослідкувати чіткі аналогії, які притаманні для європейської музики в цілому. Вони стосуються, насамперед, використання оркестрового *tutti*, а також закличних і напружувальних темброво-інтонаційних моделей, які у даній частині доручаються трубам і тромбонам.

Окремо зазначимо цікаву модель темброво-інтонаційного та мотивного розвитку у творі Чжу Цзяхе: із основної теми вичленовується один із мотивів і передається від «м'яких» дерев'яних духових до «напористого, драматичного» тромбона, при цьому відбувається переінтонування за зразком дзеркального обернення мотиву.

У репризі основна тема звучить знову у дерев'яних духових, темброво-інтонаційна модель змінюється у межах цієї групи. Народно-характерна мелодія звучить у високому регістрі у флейт і кларнетів, внаслідок чого набуває просвітленого колориту.

Таким чином, у творчості обох композиторів – представника української

культури Б. Лятошинського та китайської Чжу Цзяхе – бачимо особливу увагу до групи духових інструментів. Духові партії представлені розмаїтими темброво-семантичними моделями, описаними у процесі аналізу. У симфонічній сюїті «Жовта ріка – Золотий берег» Чжу Цзяхе можемо прослідкувати використання подібних темброво-інтонаційних моделей, що й у творі Б. Лятошинського, які стали «знаковими» семантичними явищами світової культури.

4.3. Синтез універсального та національного музичного мислення у творах етнічної традиції

Твір М. Скорика, що аналізуватиметься у цій главі, належить до «нової фольклорної хвилі» в українській музиці. Ця тенденція також збагатила художню культуру такими визначними творами як опера Є. Станковича «Коли цвіте папороть», хорова опера І. Шамо «Ятранські ігри», балет В. Кирейка «Тіні забутих предків», кантата Л. Дичко «Червона калина» та ін.

На нашу думку, явище «нової фольклорної хвилі» в українській музиці перегукується із тими процесами, що відбувалися у китайській музиці після завершення «культурної революції» (1966–1976 рр.), вже від початку 1980-х років. Як відомо, під час «культурної революції» процес втілення національного в ідеології та мистецтві був жорстоко придушений. Апогеєм цього руху стала кампанія «Критикуй Конфуція і Лінь Бяо» як заперечення будь-яких національних авторитетів. Отож, саме наступне засудження такої ідеології та крок вперед у китайській культурі зробили можливість появи великого числа творів етнохарактерного змісту та таких, де втілено його окремі елементи в межах полістилістики, як у творах, які аналізуємо у контексті нашого дослідження.

Мирослав Скорик. Концерт для великого симфонічного оркестру «Карпатський». Концерт М. Скорика, написаний у 1972 році, є «знаковим» явищем української симфонічної музики, що став одним найяскравіших творів

«нової фольклорної хвилі» в умовах тотальної заборони на все національне в колишньому Радянському Союзі.

Разом із тим, твір є надзвичайно переконливим з точки зору поєднання національного та універсального. З цього приводу для нашого дослідження дуже цікавим є такий факт, описаний у монографічній праці Л. Кияновської про М. Скорика. На питання дослідниці до композитора про «ідеальні точки перетину» фольклорного і модерного в його творах автор відповів: «...я спеціально їх ніколи не шукаю – вони самі мене знаходять. От Ви колись щодо мого «Карпатського концерту» запитали, де в ньому закінчується стихія гуцульського танцю і де починається джаз, і я тоді Вам відверто відповів, що не знаю і ніколи не ставив собі цих питань. Бо й насправді ці віддалені за своїм походженням фольклорні елементи – український і американський – мені важко розділити в цілісній партитурі твору. Я, в кожному разі, над цим ніколи не замислювався і Вам не раджу, бо таке розділення завжди буде штучним. Навіть більше скажу – якби в процесі написання музики я сам почав ці речі аналізувати та раціонально конструювати, то напевно і слухачі відчули б штучність такої комбінації» [64]. Це твердження М. Скорика про «Карпатський» концерт дає нам можливість глибше зрозуміти сутність процесів творення полістилістики у даному творі.

Про важливість карпатського колориту для світосприйняття митця пишуть й інші дослідники. Наприклад, І. Пилатюк, аналізуючи значення скрипки у житті композитора, стверджує, що одна з іпостасей скрипки у сприйнятті митця пов'язується з невід'ємною часткою фольклорного колориту карпатського регіону, який був особливо важливим для становлення стилю композитора, і що найбільш помітно у творах, що належать до періоду «нової фольклорної хвилі» [100; 65, 91–95].

Вважається, що М. Скорик мав особливо плідні передумови, які дозволили митцю витворити сучасний синтетичний стиль. Так, у гуцульських піснях, а найбільше у танці «коломийка», сховані такі ритмічні особливості, які органічно поєднуються з елементами джазу, а в інструментальних ансамблях, а

також в окремих тембрах і виконавській манері, створених композитором у «Карпатському» концерті, вбачаються природні передумови сонористики [98, 219–220].

За висловом диригента В. Шейка, музика М. Скорика є надзвичайно яскравою, часто несподіваною щодо образів і контрастів, це «колосальна *полістилістика і поліемоційність*: (курс. – Д. Цз.) від дуже прозорого, часом начебто зовсім простого образу до глибинних філософських узагальнень, емоційних кульмінаційних злетів... кожен може знайти у ній частинку для свого серця і розуму [39].

Концерт для оркестру «Карпатський» проаналізований у працях Л. Кияновської [64], О. Шевчук [158], Ю. Щириці [165; 166] та інших дослідників.

Продовжуючи наведені вище думки дослідників і виконавців концерту, акцентуємо головні складові стилістики твору, які мають зовсім різне історико-культурне та географічне походження і формують *полістилістичну сутність твору*:

- інтонаційно-ритмічні моделі та ладогармонічна основа карпатського (гуцульського) фольклору, що передаються через використання коломийки, аркану та інших народних жанрів та їхніх узагальнених рис;
- інтонаційно-ритмічні моделі джазу, у тому числі «гострі» ритми і ті, що проявляються в імпровізаційних епізодах;
- жанр *concertogrosso* як ознака необароко в музиці.

Особливо цікавим для нашого дослідження є використання імітацій народних інструментів:

- награвів типового для карпатського регіону народного ансамблю «троїстих музик»;
- звучання трембіт – унікальних духових інструментів з прадавньою історією, яке імітується валторнами, у чому вбачаємо паралелі в імітації цим інструментом китайських рогів у творах для духового оркестру сучасних композиторів КНР (приклади такої імітації аналізували у

попередньому розділі).

У темброво-просторовій організації твору, яка найбільше цікавить нас з точки зору семантики духових інструментів, дослідники акцентують різноманітні контрасти, на яких будується драматургія твору, а саме [65]:

- контраст імпровізаційності (першої і третьої частин) із чітко продуманим розвитком інтервально-ритмічного мотивного ядра (у другій і четвертій частинах);
- контраст сонорного типу мислення з його глибинною інтонаційністю (у першій і третій частинах) з ефектами «згущення» і «розрідження» фактури (друга і четверта частини);
- контраст імпровізаційності тематизму (першої і третьої частин) та лапідарності тематизму (у другій і четвертій частинах) та ін.

Таким чином, тенденція поєднання універсального академічного музичного мислення, жанровості і стилістики із національним мисленням і стилістикою є основою сучасного китайського музичного мистецтва, тому «Карпатський» концерт є надзвичайно близьким для розуміння крізь призму такої точки зору.

Звернемося до даного твору з точки зору актуальних проблем нашого дослідження. Насамперед повинні вказати, що композитор використовує в оркестрі, з-поміж іншого, флейту пікколо з пронизливим і блискучим тембром у високому регістрі, англійський ріжок з пасторальним тембром, а також фортепіано, арфу та ряд ударних: Timpani, Triangolo, Tamburodilegno, Tamburino, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam, Campane, Campanelli, Silofono, Vibrafono, Symbalo, що створюють дивовижний колорит звучання всього оркестру.

Перша частина Moderato rubato – Molto meno mosso розпочинається наспівами дерев'яних духових інструментів, які вводять слухача у таємничу атмосферу Карпатських гір. Тема, що звучить у флейт, англійського ріжка, кларнетів і фаготів, у секундовому (ноновому) співвідношенні мелодичних ліній. Вона видається дуже прадавньою, ніби вона ще «не підпорядкована»

цивілізації та «не оформлена» в інтонаційному та ритмічному планах. Характерними рисами теми є також хроматичні ходи та тріольність із синкопованістю. Таким чином, на початку твору дерев'яні духові інструменти представляють темброво-інтонаційну модель, що має описані вище риси та несе семантику прадавнього звучання. На цьому фоні у другому реченні з'являються гобої, в яких звучить ця ж тема у певній трансформації, із більш пружним ритмом.

В цілому перша частина збудована з послідовності імпровізаційних епізодів та сприймається як епілог до подальшого містично-танцювального дійства. Воно готується у першій частині декількома видами тематизму. Це коломийковий тематизм, як, наприклад, тема у флейти-пікколо (ц. 3) Це також інструментальний тематизм імпровізаційного характеру, сповнений мелізматики, в якому виражається таємнича карпатська містика – тема фагота (ц. 5) та ін. Це й танцювальна тема, що початково викладається у флейт (ц. 6) і згодом почергово звучить у різних інструментів і груп оркестру, граючи тембральними, інтонаційно-ритмічними та регістровими барвами. Використання труб із сурдинами та довгих трелей почергово у різних духових інструментів додає звучанню особливої таємничості та наближеності до народно-інструментального музикування.

Головним засобом музичної виразовості та засобом активізації розвитку стає тембрально-регістрова драматургія – перегуки між окремими інструментами, між групами оркестру, між solo та tutti.

У другій частині *Allegro moderato* відбувається процес перетворення індивідуального голосу, що виконує прадавню поспівку, яка викладається у джазовій синкопованій ритміці у партії альту (ц. 11), до якого приєднуються інші струнні інструменти. Особливим є ладовий колорит теми, вона викладена у гуцульському ладу «d» (мінор із високими IV та VI ступенями).

Тема має прадавній колорит і побудована на секундово-квартових та секундово-терцієвих ходах. Принагідно зауважимо, що традиційна китайська музика, яка також має давнє походження, теж має в основі секундово-квартову

та секундово-терцієву інтонаційність, про що вказували у попередніх розділах нашого дослідження.

З іншого боку, у темі другої частини вбачають особливу роль пластично-танцювального образу, подібно як в «Болеро» М. Равеля, «Пасифік 231» А. Оннегера, «Allegrobarbaro» Б. Бартока та інших творах початку ХХ століття [65, 277].

У процесі розвитку тема розвивається за різними темброво-інтонаційними семантичними моделями. Секундово-квартові поспівки як варіанти розвитку теми почергово з'являються у кларнетів, англійського ріжка, гобоїв та ін. Таким чином, тема проводиться у різних інструментів та груп. Співставляється звучання струнних і дерев'яних духових інструментів. У кульмінаційних моментах з'являються мідні духові, як, наприклад, валторна, розвиває тему, виголошуючи хроматизовані інтонаційні ходи, гліссандо та ін. (ц. 14).

Важливо зазначити, що поряд із описаною розвиненою танцювальною моделлю у розвиток періодично вторгаються інші моделі.

Друга вирізнена нами темброво-інтонаційна семантична модель є статичною, це гра «звукових плям» як гра тембрів-інтонацій. Вона, на нашу думку, несе семантику прадавньої містики, пов'язаної із стихійними, непідвладними розумінню людини силами природи. Наприклад, це трель на співзвуччі « es^2-as^2 » (кларнети) – « dis^2-ais^2 » (гобої) – « gis^2-ais^2 » (флейти) та наступне співзвуччя, що виникає як відповідь попередньому, у валторн « $des-e$ »–« $des-g$ ». Як бачимо, ця модель також складається із зазначених квартво-секундових співвідношень, але представлених у статиці, в одночасному звучанні.

Третя темброво-інтонаційна семантична модель – швидкі висхідні та нисхідні гамоподібні пасажі, які активізують розвиток. Ці пасажі ритмічно організовані спочатку тріолями, згодом шістнадцятими, звучать у першого гобоя та англійського ріжка, потім додаються флейти, кларнети, фаготи. В результаті, група дерев'яних духових інструментів звучить єдиним тембровим

ПОТОКОМ.

У результаті звучання виростає до колективного танцю, що нагадує прадавній театралізовано-танцювальний обряд особливої магічної сили. Його стихійна сила збільшується внаслідок збільшення напруження, яке створюється різними засобами виразовості. Це накопичення звучності, розширення регістрових меж, введення мідних духових інструментів у різноманітних комбінаціях (ц. 19, ц. 20 та ін.), в тому числі валторн і труб із сурдинами, безупинний розвиток теми з постійними інтонаційними, ладовими та метричними змінами (наприклад, в одному з епізодів це зміни 7/8, 3/4, 7/8, 4/4, 3/4, 2/4 та ін.).

Особливої ролі у другій частині набувають ударні інструменти, композитор застосовує тут усе їхнє розмаїття. Також вводиться партія фортепіано – окремі кварто-квінтові акорди, складені з чистих інтервалів та тритонів, співставлені між собою у збільшену секунду, у рубатному стилі виконання (ц. 22 та ін.). Апофеозом стає звучання теми у всього оркестру (ц. 23) на межі другої і третьої частин, яка раптово починається на вершині хвилі кульмінації.

Третя частина *Andante rubato* є полем домінування сонористичного фактору у розвитку драматургії твору, насиченого «звуковими плямами», переважно у вигляді кластерів, та іншими ефектами. Вони розпочинаються уже на початку частини. Це різко акцентовані акорди у всіх духових інструментів, які через декілька тактів викладаються у вигляді ритмічної фігурації.

Дослідники вказують, що основою тематизму третьої частини є речитативно-декламаційна інтонація, яка стала одним із визначальних «стильових знаків» творчості М. Скорика. У цьому творі вона проявляється як монолог валторн, що імітує «жаль» трембіт, як пристрасний відгук на цей спів, як «болісний» роздум скрипок у *Molto espressivo e rubato* і як «владне, загрозливе скандування на одному звуці «ля» tutti оркестру, що завершує всю частину [65, 280–281]. До них додаються різко акцентовані кластери у фортепіано та ударних інструментів із визначеною висотою. Отож, прикметно,

що у реалізації описаного «стильового знаку» творчості митця важливу роль відіграють духові інструменти, при чому їхнє специфічне використання.

Окрім того, важливу роль у третій частині відіграють цимбали – народний інструмент, широко розповсюджений у Карпатах. Прикметно, що у цимбалів програється той самий тематичний матеріал, що й у духових інструментів, тим самим надаючи загальному звучанню свого специфічного тембру.

У четвертій частині Allegro підсумовується попередній розвиток, автор створює масштабну картину звучання карпатського простору. При цьому тематичне зерно надається до різноманітних інтонаційних, ладогармонічних, тембрових та інших перетворень.

Фінал має узагальнююче значення і побудований таким чином, щоб показати основний тематизм «Карпатського» концерту. Домінуючою стає «джазова» тема, основана на секундово-квартовій інтерваліці. Нагадаємо, таке інтервальне співвідношення є найбільш розповсюдженим у китайській музиці також. Звичайно, у творі М. Скорика тема, викладена у гуцульському ладу та джазовому ритмічному «забарвленні», має яскраве європейське звучання. У тембровому сенсі композитор робить різкий контраст між початковим проведенням теми у скрипки соло, яку підтримують фоном дерев'яні духові інструменти, та наступними її проведеннями. Звучання теми у всіх струнних підтримується міццю і дерев'яних, і мідних духових інструментів.

У коді звучить початкова тема із першої частини – у збільшенні, у всіх інструментів оркестру, з особливою силою мідних духових. Таким чином створюється нова темброво-інтонаційна модель цієї теми, вона набуває семантики гімну Карпат.

Мао Жуан (Mao Juan, 茅沅). «Танець народу яо». Мао Жуан (1926 р.н.) є одним із провідних китайських композиторів, що працюють в академічному жанрі. Перу митця належать опери «Лю Гулан» (у співпраці з Чень Цзітіном), «Велика стіна Південно-Китайського моря», «Ван Чжаочжун» та інших, танцювальних драм «Нін померла...», «Історія Дуньхуана», скрипкової музики

«New Spring Music» та ін. [201].

Твором, що здобув найбільшу популярність, є «Танець народу яо» для симфонічного оркестру, написаний Мао Жуаном у співпраці з Лю Тешаном у 1951–1952 рр. Композиція побудована на основі музичного фольклору китайського етносу яо-мяо, що є однією із національних меншин на півдні Китаю, у провінціях Гуандун, Хунань, Юньнань, в Гуансі-Чжуанському автономному районі, та у В'єтнамі. Утворі передається атмосфера проведення фестивалю яо.

Танець складається з декількох епізодів, які відповідають хореографічно-театралізованій виставі на фестивалі. Разом вказані епізоди утворюють складну тричастинну форму.

Перша частина має два епізоди. Перший епізод – *Andante*. Після невеликого вступу у струнних інструментів *pizzicato*, перші скрипки проводять основну тему «А» ліричної природи, протяжного характеру. Таким ніжним є перший епізод танцю. Тема звучить у характерній ладовості, в основі якої – пентатоніка мінорного нахилу із доданим другим ступенем та перемінністю устоїв «с» – «g» – «с». Другий розділ теми «В» звучить у пентатоніці мажорного нахилу з устоєм «Es» у подібному інструментальному вирішенні. Нарешті у репризному проведенні початкової теми «А₁» з'являються дерев'яні духові, чий мішаний тембр є м'яким, що продовжує струнних, і водночас більш напористим для створення кульмінації. Більшій експресії звучанню теми додає й те, що у флейт і кларнетів вона викладається в октавному подвоєнні, на фоні пасажів у високих струнних, окремих звуків у низьких струнних та акордів у валторн. Такий варіант експресивного проведення теми повторюється ще раз, при цьому композитор «грає» тембрами: високі струнні та дерев'яні духові міняються партіями. При цьому мідна група мовчить, її дзвінкий тембр приберігається для інших хвиль розвитку.

Другий епізод – *Allegro*. Це жвавий танець із підстрибуванням, в основі теми якого – висхідний квінтовий стрибок і його поступове нисхідне заповнення. Тема звучить «С» у пентатоніці мінорного нахилу з устоєм «с».

Оригінальність колориту теми створює саме її інструментальне вирішення. Вона звучить у бассона соло із контрастними штрихами: після квінтового стрибка legato інша частина теми звучить на staccato. До бассона додається підголосок у гобоя. В цілому перше проведення цієї теми має сухувате звучання, яке імітує прадавні духові інструменти. Різким контрастом стає наступне tutti оркестру при повторенні цієї ж теми, яка викладається мішаним тембром флейти-пікколо, флейт, гобоїв, кларнетів, валторн і першої труби. Таке темброве вирішення створює надзвичайно сильний ефект у загальній драматургії твору.

Другу частину складає третій епізод – Moderatosostenuto. Це знову ніжний, ліричний танець. Ладова основа – мінорна пентатоніка з устоем «а». Тему проводять другі скрипки і розвивають інші інструменти. Особливим ліризмом характеризується соло скрипки. Щодо духових інструментів, то використовуються такі варіанти. Перший – засурдинені труби, які мають м'який, оксамитовий тембр, з окремими репліками на фоні педалей у валторн і пасажів у флейт. Другий – мішаний тембр флейт і перших скрипок у варіаційному проведенні теми. Третій, кульмінаційний – поєднання виразовості флейт, гобоїв і кларнетів, а також перших і других скрипок з альтами в одночасному проведенні теми на фоні інших інструментів оркестру.

Реприза – четвертий епізод, в якому у скороченому вигляді повторюються основний тематизм твору. При цьому його інтонаційні моделі звучать спочатку у скрипок, а згодом додаються дерев'яні духові інструменти та наприкінці – мідні.

Таким чином, у «Карпатському» концерті М. Скорика та у «Танці народу яо» Мао Жауна яскраво втілений синтез національного та універсального мислення.

У творі українського композитора це передається засобами полістилістики, через звернення до різночасових і різностильових музичних джерел і систем музичного мислення. Це праукраїнська архаїка, джаз та сучасна дванадцятитоновна система.

Твір китайського митця ладоінтонаційно повністю оснований на етнічних моделях, при цьому композитор подає їх у тому інструментальному вирішенні, яке основане на поєднанні національних та універсальних засад оркестрового мислення. Перші стосуються імітації звучання прадавніх традиційних духових інструментів (в ансамблях високих дерев'яних духових та соло бассона). Другі – загальної інструментальної драматургії, яка полягає у передачі інтонаційних моделей від тембрів скрипок до високих дерев'яних духових та, в кульмінації, до залучення мідних інструментів на фоні tutti оркестру.

Висновки до Розділу 4

Аналіз темброво-інтонаційної семантики духових інструментів у симфонічній музиці *на прикладі української та китайської творчості* дозволив зробити наступні висновки про діалог Заходу і Сходу на рівні музичного мислення.

Дослідження семантики духових інструментів у національно-ментальній музиці на прикладі Другої симфонії Л. Ревуцького та сюїти «Весняний фестиваль» ЛіХуаньчжі показало такі паралелі. В обох творах особливу роль у змалюванні етнічного колориту має використання дерев'яних духових інструментів, що нагадують звучання прадавніх музичних інструментів, які використовувалися в обрядових дійствах. Це, найчастіше, англійський ріжок, гобої, фаготи, у тому числі із сурдинами, та ін. У творах і китайської, й української музики надзвичайно сучасно використовуються тембри духових інструментів та їх поєднання. Тематизм обох творів оснований на специфічній ладовій організації та національно-характерному мелосі, базовими інтонаційними ходами якого є секундово-квартові (секундові, секундово-терцієві). В українській музиці вони виростають із архаїчної веснянкової та ліричної пісенності. У китайській їх звучання подібне до тонкого виразу

елементів мовної інтонаційності і передає тонку чуттєвість, притаманну китайській національній ментальності.

Аналіз темброво-інтонаційних моделей духових партій як «знакових» європейсько-китайських перегуків у поемі «На берегах Вісли» Б. Лятошинського та сюїті «Жовта Ріка – Золотий Берег» Чжу Цзяхе показав наступне. В обох творах особлива увага приділяється духовим інструментам, партії яких представлені темброво-інтонаційними моделями із різноманітною семантикою. У поемі Б. Лятошинського такі моделі в партіях духових інструментів відіграють надзвичайно важливу роль у симфонічній виразовості як «знаки» образно-емоційної семантики твору. Вони пов'язані із трагедійною трансформацією фольклорного матеріалу та його темброво-інтонаційною модуляцією у напрямку модерного переосмислення. Цікаво, що у сюїті Чжу Цзяхе чуємо подібні темброво-інтонаційні моделі, як у творі Б. Лятошинського. Відповідно, можемо зробити висновок про них як про «знакові» семантичні явища світової культури.

І, нарешті, яскравий синтез універсального та національного музичного мислення бачимо на прикладі симфонічних творів етнічної традиції української і китайської музики – Концерту для великого симфонічного оркестру «Карпатський» М. Скорики та «Танцю народу яо» Мао Жуана. З цієї точки зору у концерті М. Скорики варто акцентувати на полістилістиці, яка досягається зверненням до різночасових і різностильових музичних джерел і систем музичного мислення – праукраїнської архаїки, джазу та сучасної дванадцятитоновної системи. У творі Мао Жуана етнічні темброво-інтонаційні моделі ґрунтуються на національній ладовості та синтезі національних й універсальних засад оркестрового мислення (імітація звучання традиційних духових інструментів органічно входить у загальну інструментальну драматургію. Діалог східної і західної культур виявляється і на рівні уведення до духового оркестру європейського зразка національно-специфічних інструментів. У китайській музиці це таких як пі-па, цимбали та ін. В українській – цимбали та ін. Вони є носіями етнічної темброво-інтонаційної

семантики в обох культурах.

Описані явища у сучасній академічній китайській музиці забезпечують баланс «західної» і «східної» культур як рівноваги тенденцій акультурації та інкультурації.

ВИСНОВКИ

Погляд на культуру як на комунікацію, а на комунікацію – як на культуру (Е. Холл [174]) дає розуміння цієї культури як складного цілого, що складається із пластів, які розвиваються з різною швидкістю і різними методами та потенційно взаємодіють між собою. Їхній розвиток може відбуватися двома шляхами. Перший – поступовий розвиток, який дає спадкоємність, другий – «вибухи», співставлення «кодів» різних культур, що дає новизну ідей (Ю. Лотман [81]). На нашу думку, китайське музичне мистецтво у ХХ столітті пішло другим шляхом, що забезпечило «вибух» академічної творчості із зазначеною новизною ідей. Остання основана на *діалогізмі музичного мислення*, що ґрунтується на ключових засадах функціонування європейської та китайської музичної свідомості. Переїнявши досвід у сферах музичного інструментарію, жанровості та формотворення, тональної системи чи інших, китайські митці витворили власний феномен, наповнений унікальною стилістикою. Вона основана на поєднанні мислення у європейській мажорно-мінорній системі та в етнічній ладовості, інтонаційності, інструментальному вирішенні та інших чинниках. Все це у сукупності складає *лексичний склад тексту*, що, за визначенням М. Арановського, є полістилістикою як одним із варіантів впровадження у новий текст «чужого» слова [3, 86] у сучасному «глобальному» тексті культури. Таким чином, результат цього процесу трактуємо як *полістилістику музичних культур* – особливу властивість академічної китайської музики ХХ–ХХІ століть.

Проведене дослідження дозволило зробити висновки про тяглість історії традиційної китайської оркестрової культури та високий рівень діалогу європейського та китайського музичного мистецтва на сучасному етапі. В результаті була здійснена **концептуалізація феномену китайської оркестрової духової музики у контексті діалогу культур Заходу і Сходу.**

У вказаній вище концепції бачимо такі головні аспекти:

Перший – вагомість впливу європейських музикантів на процес становлення академічного оркестрового духового мистецтва Китаю.

Проникнення європейських духових інструментів у Китай пов'язане з появою в Макао португальських поселенців у середині XVI століття. Однак, історія духової музики Макао залишилася дуже уривчастою та неповною. Ще один канал проникнення європейської духової музики в Китай – інтернаціональний центр Шанхай, де у другій половині XIX ст. починається власна історія духової музики, представлена Шанхайським публічним духовим оркестром та духовим оркестром при Британській фірмі музичних інструментів Моуртрі. Ці оркестри були організовані за участі виключно іноземних музикантів та грали для іноземних слухачів. У 1886 році в Пекіні було організовано приватний духовий оркестр, який вперше в історії був укомплектований китайцями. Його засновником став Роберт Гарт (Robert Hart, 1835–1911), британський дипломат і службовець, (крім цього займав багато інших посад в уряді Китайської імперії). Починаючи з 1895 року португалець Енгельгарт стає керівником та викладачем оркестру Гарта. Під орудою нового маестро якість звучання оркестру досягає такого рівня, що його запрошують супроводжувати імператорські церемонії, національні та релігійні свята. Таким чином, у Китаї започатковується практика європейського академічного оркестрового духового виконавства, яка дала величезні результати у XX столітті, насамперед у військовій, видовищно-театралізованій, спортивно-обрядовій сферах і стала однією із найбільш задіяних сфер музичного виконавства.

Сьогодні в оркестровій духовій музиці Китаю представлено розмаїття творів національної тематики, написаних у традиційному для європейської культури баченні семантики та тембрових амплуа духових інструментів (Чен Цянь. «Танець молоді», «Безіменний герой», Концерт «Fissure» для труби з духовим оркестром; Джен Лу. «Візит в сім'ю»; Лю Чжао. «Моя країна» та ін.).

Другий – естетично-образна підпорядкованість музики національному світогляду та зв'язок з фольклором етносів Китаю як з інтонаційною основою

творчості.

Ладовість китайської народної музики є частиною прадавньої космології – світоглядної системи «люй» із пра-символом Дао. У вказаній системі виникла специфічна китайська *ладоінтонаційнійна характерність*, завдяки якій в сучасній академічній музиці, оснований на європейській традиції, «чується» китайські колорит і настроєвість. Вона виростає із традиційних стилів, таких як ліричний «венчу» (文曲) та воєнний «вучу» (武曲) та є одним із головних репрезентантів етнічної характерності в сучасній академічній музиці, а відтак – і носієм інкультураційної тенденції. Найбільш характерними рисами такої ладовості є пентатонність та її поєднання із сегментами еолійського, дорійського та фрігійського, ладів, побудова мелодії із секундових, секундово-терцієвих і кварто-секундових ходів (Інь Цин. «Нічна краса пасовиська»; Ван Хешен. «Дорога на небо» та ін.). Китайська музична інтонаційність також тісно пов'язана із мовною інтонаційністю із характерною широкою палітрою виразу, в якій ті ж склади набувають різного змісту. Вона передає тонку чуттєвість, яка є однією із китайських ментальних рис і, безумовно, відображається у музиці.

Третій – використання та імітація традиційних духових та ударних інструментів.

У творах сучасної китайської оркестрової музики для надання специфічного етнічного колориту часто використовуються соло пі-па та китайських цимбалів. Партії цих інструментів часто насичені мілізматикою, основні сфери їх звучання – тонкий споглядальний ліризм і всенародне святкування (Чен Дан. «Хвала» із солюючими китайськими інструментами, Інь Цин. «Дорога на небо» та ін.). Китайський флюгельгорн, як правило, виконує надзвичайно ніжні, проникливі та душевні теми, китайські труби із сурдинами також створюють специфічні звучання у ліричній сфері. Валторни використовуються для імітації китайських рогів (Пісня Ма Хунчжо в аранжуванні Джен Лу «Хороші новини з Пекіна досягли кордону» та ін.).

Четвертий аспект уклався у *компаративному погляді* на темброві амплуа як вираження *темброво-інтонаційних семантичних моделей* духових

інструментів у китайській та українській симфонічній музиці. На основі проведеного дослідження можемо зробити такий висновок.

Твори китайських митців, як правило, будуються на поєднанні європейської тональної мажоро-мінорної системи та пентатонної ладовості, найвживанішими є кварто-секундові і терцієво-секундові інтонаційні ходи. Аналогічні поспівки зустрічаємо у творах української музики, в яких стилізовано архаїчні звучання за допомогою відповідних темброво-інтонаційних моделей. Це тема прадавньої веснянки «Ой весна, весниця» із Другої симфонії Л. Ревуцького, архаїчна тема, ритмізована у джазовому варіанті у «Карпатському» концерті М. Скорика та ін.

Якщо поглянути на описане вище явище з точки зору використання певних темброво-інтонаційних семантичних моделей, то можемо побачити, що народні лади, як правило, застосовуються у соло специфічних інструментів (піпа, цимбали), у духових, що імітують звучання прадавніх, традиційних інструментів. Тобто, такі моделі мають *національно-індивідуалізовану семантику*. Також подібні моделі застосовуються при звучанні оркестру, що змальовує характерні для китайської музики сцени рідної природи, тобто визначимо це як *національно-пейзажну семантику*. І третій варіант використання народних ладів – у створенні атмосфери всенародного свята, яким, наприклад, є новорічний весняний фестиваль. Семантику таких темброво-інтонаційних моделей назвемо *національно-узагальненою*. У проаналізованих творах Л. Ревуцького і Б. Лятошинського знаходимо аналогічне звернення до народних ладів у межах тональної мажоро-мінорної системи. Натомість «Карпатський» концерт М. Скорика належить до творів із дванадцятитоновною народною ладовістю, який є прикладом того, що «музиканти знаходять в народній ладовості не корені серійності, а тональну опорність і оновлення всієї музичної мови. В цілому такий шлях показовий підпорядкуванням мертвої техніки живим вимогам народної і національної своєрідності» [98, 216].

П'ятий аспект дає розуміння того, що китайська оркестрова духовна

музика XX–XXI століть сформувалася як відкритий феномен або «відкритий текст» (У. Еко), або «текстопростір» (М. Бахтін), в якому діалогізують у вільному дискурсі численні культурні хронотопи [15]).

Аналіз процесу розвитку китайської оркестрової духової музики, який в цілому є позитивним, дозволяє нам вирізнити у ньому декілька тенденцій з точки зору міжкультурного діалогу. Домінуючою є тенденція *акультурації*, яку трактують як «культурну асиміляцію» (М. Гордон), сутність якої полягає у зміні етнокультурних цінностей, звичаїв і традицій [62, 25] у процесі запозичення або передачі продуктів культури однієї культурної спільноти іншій. Якщо мова йде про національну культуру, то даний процес у гіпертрофованому вигляді може мати негативні наслідки, пов'язані із поступовим знищенням звичаю і традиції. Таким чином, для сучасного музичного мистецтва Китаю в цілому та оркестрової духової музики зокрема важливим є баланс «західного» і «східного» елементів, акультурації та інкультурації. Сьогодні це дає можливість продовжити життя національної традиції, основаної на «зростанні» з рідною культурою, у нових творчих формах.

У вивченні сучасних культурологічних процесів та витворених ними, згаданих вище «нових творчих форм», у привнесенні в українське музикознавство інформації про сучасну китайську музику, її творців і виконавців вбачаємо подальші множинні перспективи досліджень.

Очевидно, головним завданням на майбутнє у міжкультурному діалозі Європа – Китай як безперервному комунікативному соціально-інформаційному процесі, іманентна характеристика якого – вплив співрозмовників один на одного, є досягнення того *творчого розуміння*, яке, за словами М. Бахтіна [10], виникає на рівні сумісної інтерпретації сутності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алендер И. Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк : авторизированный перевод с китайского, под редакцией и с дополнениями И. Алендера. Москва : Музгиз, 1958. 116 с.
2. Апатський В. Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва : навчальне посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 432 с.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 344 с.
URL : <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=4721> (30.11.2018).
4. Барсова И. Книга об оркестре. Москва : Музыка, 1969. 232 с.
5. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. Г. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
6. Барт Р. От произведения к тексту. *Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика.* Пер. с фр. Г. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. С. 312.
7. Барт Р. Семиотика. Поэтика. Москва : Искусство, 1994. 608 с.
8. Батанов В. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI столетий : дис... канд. искусствоведения : 17.00.03. Одесса, 2016. 203 с.
9. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.
10. Бахтин М. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского». *Контекст: литературно-теоретические исследования.* Том 1976. Москва : Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, 1977. С. 295–316.
11. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики.*

- Москва : Художественная литература, 1975. С. 6–71.
12. Бахтин М. Проблема текста. *Бахтин М. Собрание сочинений в 7 тт.* Москва : Русские словари, 1997. Т. 5. С. 319–320.
 13. Бахтин М. Слово в романе. *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* Москва : Художественная литература, 1975. С. 72–233.
 14. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва : Художественная литература, 1990. 543 с.
 15. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
 16. Бацевич Ф. Словник термінів міжкультурної комунікації. Київ : Довіра, 2007. 205 с.
 17. Берегова О. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2007. 35 с.
 18. Берегова О. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в XXI столітті. Київ : Інститут культурології АМУ, 2009. 184 с.
 19. Богданов В. Рогові оркестри в Україні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2005. № 1. С. 30–43.
 20. Боргес Х. Л. Вавилонская библиотека. *Боргес Х. Л. Коллекция (Сборник рассказов).* Пер. : В. Кулагина-Ярцева . URL : http://www.lib.ru/BORHES/kniga.txt_with-big-pictures.html#8 (15.05.2017).
 21. Борецький В. Шляхи розвитку тембрального звукообразу кларнета у творчості українських композиторів впродовж XX століття. *Наукові записки Тернопільського національного пед. ун-ту ім. В. Гнатюка.* Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль, 2014. № 2. С. 82–91.
 22. Бородавкин С. Эволюция оперного оркестра в XIX веке : монография. Т. 1. Первая половина XIX века. Одесса, 2013. 671 с.

23. Бура М. Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина ХХ – початок ХХІ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2018. 19 с.
24. Буркацький З. Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2004. 16 с.
25. Бялик М. Л. Н. Ревуцкий : монографія. Ленинград : Советский композитор, 1979. 165 с.
26. Бялик М. Л. Ревуцький. Риси творчості. Київ : Мистецтво, 1963. 160 с.
27. Ваврик Р. Формування комунікативних умінь майбутніх військових диригентів. *Педагогіка і психологія професійної освіти*. 2010. № 5. С. 56–64.
28. Вакалюк П. Роль труби в симфонічній творчості Бориса Лятошинського та Станіслава Людкевича : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.
29. Веришко О. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э. В. Денисова: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2004. URL : <http://www.dissercat.com/content/kompozitsii-s-intertekstualnoi-modelyu-v-svete-khudozhestvennoi-sistemy-ev-denisova> (25.05.2017).
30. Винер Н. Кибернетика и общество. Москва : Издательство иностранной литературы, 1958. 200 с.
31. Вовк Р. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.0. Київ, 2004. 19 с.
32. Ву Гуолінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці ХІХ–ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2006. 14 с.
33. Гаврюшенко О., Шейко В., Тишевська Л. Історія культури. Київ : Кондор, 2004. 205 с.

34. Гармель О. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2005. 227 с.
35. Герасимова-Персидська Н. Друга симфонія Л. Ревуцького. Київ : Мистецтво, 1963. 26 с.
36. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і літера, 2012. 408 с.
37. Гданський С. Орнаментика як засіб виражальності у класичній концертній музиці для кларнету. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2014. Вип. 20, т. 1. С. 200–206.
38. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика) : монографія. – Львів : АСВ, 2010. 183 с.
39. Голинська О. Мирослав Скорик і 200 музикантів. *День*. 21 березня, 2019. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/photo/myroslav-skoryk-i-200-muzykantiv> (10.04.2019).
40. Горбаль В. Німецький оркестр доби бароко і раннього класицизму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2015. 20 с.
41. Горюхіна Н. Симфонізм Л. Ревуцького. Київ : Мистецтво, 1965. 77 с.
42. Григорьева Г. К вопросу об эклектике в современной музыке. *Музыкальное мышление. Проблемы анализа и моделирования*. Киев, 1988. С.10–16.
43. Грібіненко Ю. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2006. 230 с.
44. Громченко В. Кларнет у музичній культурі Європи XVIII ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2007. – 19 с.
45. Грэй Дж. Г. История Древнего Китая : в 2 кн./ Ред. Л. Глебовская, пер. А. Вальдман. Москва : Центрполиграф, 2006. 606 с.
46. Гусарчук Т. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох :

- монографія. Ніжин : Лисенко М. М. [вид.] : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. 766 с.
47. Гусарчук Т. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва) : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2018. 533 с.
48. Девіс Н. Європа. Історія. Київ : Основи, 2014. 1464 с.
49. Ден Кайюань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980 – 90-х років: жанрова стилістика : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 205 с.
50. Дерріда Ж. Письмо та відмінність. Київ : Основи, 2004. 602 с.
51. Драган О. Постать Ярослава Вошака в контексті розвитку диригентської культури другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2010. 230 с.
52. Дrajниця Л. Інструментознавство (інструменти духових оркестрів) : навч. посіб. Львів : ЗУКЦ, 2011. 168 с.
53. Дьячкова Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения. *Интерпретация музыкального текста в контексте культуры* : Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 129. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 17–40.
54. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Пер. М. Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 52 с.
55. Еремеев В. Древнекитайское учение о системе 12 люй. *Музыка и время*. 2006. № 5. С. 44–51.
56. Зинькевич Е. *Mundus musicae*. Тексты и контексты : избр. ст. Киев : ТОВ «Задруга», 2007. 616 с.
57. Зінків І. Деякі аспекти дослідження стародавніх українських цитр. *Народна творчість та етнографія*. 2007. № 6. С. 25–35.
58. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Вип. 7. Рівнен. держ.

- гуманітар. ун-т, Тульчин. училище культури. Рівне, 2015. 198 с.
59. Карп'як А. Світоглядні орієнтири сучасного флейтиста. *Вісник Львівського університету. Серія : мистецтво*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 84–92.
60. Карп'як А. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста : монографія. Львів : Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка, 2013. 377 с.
61. Карп'як А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19 - 20 ст.) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2002. 21 с.
62. Картунов О. Вступ до етнополітології: науково-навчальний посібник. Київ : Ін-т економіки, управління та господарства, 1999. 300 с.
63. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – Київ, 2000. 17 с.
64. Кияновська Л. Діалоги. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець : наукове видання. URL : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-ch1.htm>(17.11.2018).
65. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець : наукове видання. – Львів : Незалежний культурологічний журнал „І”, 2008. 602 с.
66. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. — Київ : Дух і літера, 2017. 288 с.
67. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: Сім новел з життя артиста. Львів : Дослідно-видавничий центр Наукового товариства імені Шевченка, 2003. 294 с.
68. Кияновська Л. Український музичний романтизм в європейському контексті. *IV Міжнародний конгрес україністів*. Одеса, 26–29 серпня 1999. Книга 2 URL : <http://www.mau-nau.org.ua/kong/Odesa/Book2/Art36.htm> (15.02.2019).
69. Ковалинас Н. Иное в музыкальном тексте, или попытка анализа интуитивного мышления композитора. *Науковий вісник Національної*

- музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння. Київ, 2002. С. 148–159*
- 70.** Кожухарь В. Инструментоведение. Симфонический и духовой оркестры. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2009. 320 с.
- 71.** Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець : монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 249 с.
- 72.** Концевич О., Карпьяк А. Сучасний погляд на проблеми опанування майстерністю виконання трубного концерту ХХ – початку ХХІ століть. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Рівне : Волинські обереги, 2019. С. 106–111.*
- 73.** Коробецька С. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. Київ : Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова, 2011. 332 с.
- 74.** Кофман Р. Виховання диригента: психологічні особливості. Київ : Музична Україна, 1986. 40 с.
- 75.** Коханик И. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. *Київське музикознавство. 2013. Вип. 45. С. 68–93. URL : <http://glierinstitute.org/ukr/digests/045/5.pdf> (21.04.2018).*
- 76.** Круль П. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу : малодосліджені сторінки історії. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського, 2000. 324 с.
- 77.** Ли Фан. Исторические сведения о происхождении и музыкальных особенностях китайских народных инструментов. Значение их в развитии и расцвете древнекитайской музыкальной культуры. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2004. № 9. С. 59–66.*
- 78.** Лі Сябінь. Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2012. 21 с.
- 79.** Ло Кунь. Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу : дис. ... канд. мистецтвознавства (д-ра філософії) :

- 26.00.01. Львів, 2017. 228 с.
- 80.** Лотман Ю. Текст в тексте. *Труды по знаковым системам*. XIV. Тарту : Издательство Тартуского университета, 1981. Вып. 567. С. 19–32.
- 81.** Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство – СПб, 2010. 704 с.
- 82.** Лотман Ю. Структура художественного текста. *Лотман Ю. Об искусстве*. Санкт-Петербург : Искусство – СПб, 1998. С. 14–285.
- 83.** Лошков Ю. Генеза та становлення диригентського виконавства в Україні : монографія. Харків : Харк. держ. акад. культури, 2007. 220 с.
- 84.** Лошков Ю. Диригентське виконавство та рогові оркестри в Україні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2006. № 5. С. 108–117.
- 85.** Лошков Ю. Диригентське виконавство та формування військових оркестрів в Україні. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2005. № 4. С. 47–53.
- 86.** Лю Бінцянь. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с.
- 87.** Майчик О. Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2010. 16 с.
- 88.** Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. Київ : Факт, 2005. 326 с.
- 89.** Метлушко В. Кларнет як сольо-ансамблевий інструмент в творчості композиторів ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 20 с.
- 90.** Митина В. Сквозь призму знака: знаки в искусстве. Киев : Самватас, 1996. 107 с.
- 91.** Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Вип. 7 : *Текст музичного твору: практика і теорія*. Київ, 2001. С. 3–10.
- 92.** Москаленко В. Понятие «музыкальное произведение» в аспекте методики

- анализа. *Исторические аспекты теоретических проблем в музыковедении*. Киев : КГК, 1985. С. 50–64.
- 93.** Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Вип. 7 : *Текст музичного твору: практика і теорія*. Київ, 2001. С. 3–10.
- 94.** Москаленко В. Про задум і музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 21 : *Музичний твір як творчий процес*. Київ, 2002. С. 10–17.
- 95.** Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1994. 25 с. URL : <http://cheloveknauka.com/teoreticheskiy-i-metodicheskiy-aspekty-muzykalnoy-interpretatsii#ixzz3RWlenr8P> (11.03.2018).
- 96.** Мочурад Б. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2005. 20 с.
- 97.** Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського) : монографія. Луцьк : Твердиня, 2012. 168 с.
- 98.** Павлишин С. Музика двадцятого століття : навчальний посібник. Львів : БаК, 2005. 232 с.
- 99.** Партико З. Теорія масової інформації та комунікації. Львів : Афіша, 2008. 290 с.
- 100.** Пилатюк І. Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 16 с.
- 101.** Пилатюк Н. Засади інтертекстуальності в творчості Віктора Камінського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 29. С. 20–30.
- 102.** Португальская история Макао. *История Португалии*. URL : <http://www.igrejabranca.narod.ru/colonies/macao.htm> (10.02.2018).
- 103.** Посвалюк В. Мистецтво гри на трубі в Україні : монографія. Київ : КНУКіМ, 2006. 400 с.

- 104.Поставна А. Становлення творчого методу Л. Ревуцького. – Київ : Музична Україна, 1978. 105 с.
- 105.Прихід В. Молодіжний симфонічний оркестр України – вперше разом. *Music-rewier. Ukraine.* 1 серпня 2017 року. URL : www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CAD9B0659A47A5ACC225816F0060FFC3(10.03.2019).
- 106.Пясковский И. Логика музыкального мышления. Київ : Музична Україна, 1987.184 с.
- 107.Пясковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія.* Київ, 2001. С. 37–41.
- 108.Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Ленинград : Музыка, 1967. 308 с.
- 109.Ракочі В. Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця XVIII – початку XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 18 с.
- 110.Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа. *Музыкальная академия.* Москва, 1999. № 2. С. 9–21.
- 111.Рогожникова В. «Моц-Арт» А. Шнитке для двух скрипок: диалог стилей и композиторов. *Альфреду Шнитке посвящается.* Москва : Композитор, 2006. Вып. 5. С. 211–225.
- 112.Рожок В. Сонячний маестро. – Київ : Автограф, 2006. 246 с.
- 113.Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с. URL : <http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/14276/file.pdf> (15.02.2019).
- 114.Рудчук Ю. Духова музика України у XVIII–XIX століттях : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2001. 19 с.
- 115.Савчук І. Інтертекстуальні зноски в трьох романсах на вірші китайських поетів. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Вип. 55 : Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України.* Київ, 2006. С. 123–130.

- 116.Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
- 117.Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 36 с.
- 118.Самохвалов В. «Гражина», «На берегах Вісли»: симфонічні твори Б. Лятошинського. Київ : Мистецтво, 1964. 32 с.
- 119.Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. Киев : Музична Україна, 1977. 169 с.
- 120.Сверлюк Я. В. Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика : монографія. Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2007. 235 с.
- 121.Сверлюк Я. Розвиток диригентсько-оркестрового мистецтва в контексті українських культурно-історичних подій. *Нова педагогічна думка*. 2008. № 2. С. 134–137.
- 122.Сверлюк Я. Оркестрове виконавство як соціокультурне явище. *Нова педагогічна думка*. 2007. № 2. С. 99–102.
- 123.Сіончук О. Становлення та розвиток маршової музики у військових духових оркестрах другої половини ХІХ ст. *Нова педагогічна думка*. 2012. №3. С.189–191.
- 124.Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Москва : Композитор, 1992. С. 208–212.
- 125.Сун Жуйлун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Львів, 2014. 20 с.
- 126.Сунь Пенсян. Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю. *Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2007. № 3. С. 87–91.
- 127.Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських

- програмних концертів для соліста з оркестром традиційних : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2017. 188 с.
- 128.**Су Шуян. Загадочный Китай. Путешествие по Стране огненного дракона. Харьков : Книжный клуб, 2007. 170 с.
- 129.**Терлецький М. Інструментування для духового оркестру : навч. посіб. Рівне : Рівнен. держ. гуманіт. ун-т., 2006. 206 с.
- 130.**Терлецький М. Історія розвитку духового оркестру : навч. посіб. Рівне : Рівнен. держ. гуманіт. ун-т., 2006. 156 с.
- 131.**Терлецький М. Методика роботи з духовим оркестром : навч. посіб. для вузів культури та мистецтв. Рівне : Перспектива, 2000. 156 с.
- 132.**Тиба Дз. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. Москва : Композитор, 2004. 380 с.
- 133.**Тиба Дз. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2003. 16 с.
URL : <http://www.dissercat.com/content/simfonicheskoe-tvorchestvo-alfreda-shnitke-opyt-intertekstualnogo-analiza> (29.06.2018).
- 134.**Ткачук А. Колористико-виразові можливості фагота у Другій симфонії Левка Ревуцького. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2010. №1 С. 86–91.
- 135.**Трофимчук О. Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2007. 19 с.
- 136.**Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2010. 16 с.
- 137.**Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев : Музинформ, 1993. 120 с.
- 138.**Удивительный Китай. Система 12-люй.
URL : <http://china.kulichki.com/index.php/culture-and-art/55 -music /183--12-->

[.html](#)(15.08.2018).

- 139.** Универсализм. *Философская энциклопедия.*
URL : https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/3528/(11.07.2018).
- 140.** Усов В. Культурная революция в Китае. *Усов В. Китай: история в лицах и событиях.* Москва : ИДВ РАН, 1991. 187 с.
URL : <http://library.maoism.ru/UsovGPCR.htm>(25.05.2018).
- 141.** Усов Ю. Труба. Москва : Музыка, 1966. 72 с.
- 142.** Фаст Дж. Язык тела. Холл Э. Как понять иностранца без слов. Перевод с английского : Ю. В. Емельянов. Москва : Вече, Персей, АСТ, 1995. 432 с.
- 143.** Фу Цян. Европейский кларнет и его функционирование в художественной культуре Китая XX – начала XXI в. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09. Минск, 2017. 25 с. URL : https://vak.gov.by/sites/default/files/2017-04/%D0%9A_FU%20QIANG_0.pdf (03.03.2019).
- 144.** Хакен Г. Синергетика. Москва : Мир, 1980. 406 с.
- 145.** Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 16 с.
- 146.** Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке : Очерк жизни и творчества. Москва : Советский композитор, 1990. 350 с.
- 147.** Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери: діалог культур : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2010. 18 с.
- 148.** Ху Пин. Развитие украинских и китайских культурных традиций в камерно-инструментальных ансамблях второй половины XX века : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Львов, 2013. 218 с.
- 149.** Цзоу Вей. Композиційні та драматургічні функції тембру тромбона в оркестровій творчості композиторів XIX століття: до проблеми тембрової семіології музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – Одеса, 2015. 19 с.
- 150.** ЧеканЮ. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.

151. Чжан Сяохуа. Художньо-стильові принципи тенорового співу в оперному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2007. 15 с.
152. Чжу Чанлей. Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.
153. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Львів, 2006. 20 с.
154. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики : монографія. Львів : Сполом, 2010. 440 с.
155. Шип С. «Музыкальное произведение» как видовая категория и структурные свойства музыкального текста. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння. Київ, 2002. С. 13–22.
156. Шип С. Музыкальный знак в типологическом аспекте. *Текст музичного твору: практика і теорія*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 47–57
157. Шицзин : Книга песен и гимнов / Перевод с китайского и комментарии А. Штукина. Москва : Художественная литература, 1987. 351 с.
158. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М.Скорика. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1979. Вип. 14. С. 93 – 103.
159. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. Москва : Музгиз, 1952. 250 с.
160. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки. *Музыка в СССР*. Москва, 1988. Апрель-июнь. С. 22–24.
161. Шнитке А. Третья часть Симфонии Л. Берио. *Шнитке А. Статьи о музыке*. Ред.-сост. А. Ивашкин. Москва : Композитор, 2004. С. 88–91.
162. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. *И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы*. Москва : Советский композитор, 1973. С. 383–434.

- 163.Шовгенюк С. Інструменти сімейства бас-кларнетів та їхнє поширення у концертній практиці 10 – 40-х років ХІХ століття *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2015. Вип. 21, т. 1. С. 86–91.
- 164.Шульга М. Формула злагоди – діалог культур. *Віче*. 1997. № 1. С. 33.
165. Щириця Ю. Вступна анотація. *М. Скорик. Концерт для оркестру «Карпатський» : партитура*. Київ : Музична Україна, 1986. С. 7.
- 166.Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ : Музична Україна, 1979. 56 с.
- 167.Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Пер. А. Погоняйло, В. Резник. Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. 432 с.
- 168.Энциклопедия нового Китая : сокращенный перевод с английского языка издания «Encyclopedia of New China». Пекин, 1987 – Москва : Прогресс, 1989. 488 с.
- 169.Юдкін-Ріпун І. Семантика та статистика: організація тексту в культурі ХХ століття. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ, 2002. Вип. 2. С. 86–91.
- 170.BarthesR. L'aventurese miologique. Paris : Seuil, 1985. P. 300.
- 171.Barthes R. L'écriture de l'évenement. *Communications*. 1968. No 12. P. 112.
- 172.Blair Academy. URL : <https://www.blair.edu/about-blair/head-of-school-welcome>(27.02.2018).
- 173.Chen Qian, composer. *He Bu. Musikverlag GmbH*. URL : <https://www.hebu-music.com/en/musician/chen-qian.12830/> (25.08.2018).
- 174.Hall E. T. Beyond culture. – New York : Anchor Press, 1976. 256 p.
- 175.Hatten R.The Place of Intertextuality in Music Studies. *American Journal of Semiotics*.1985. Vol.3/4. P. 69–82.
- 176.Hopkins J. Britannica Concise Encyclopedia. Chicago : Encyclopaedia Britannica, 2012. 320 p.
- 177.Jin Jie. Chinese Music(Introductions to Chinese Culture). URL :https://books.google.com/books?redir_esc=y&id=9MI6JHKw9BQC&pg=PA4#v=onepage&q&f=false (12.01.2019).
- 178.Korsyn K. Towards a New Poetics of Musical Influence. *Music Analysis*. 1991.

Vol.10. P. 3–72.

- 179.**Kristeva J. Semiotikè: Recherches pour une sémanalyse. Paris : Editions du Seuil, 1969. P. 319.
- 180.**Lee Yuan-Yuan, Shen Sinyan. Chinese Musical Instruments (Chinese Music Monograph Series), Chinese Music Society of North America 1999, 200 s.
- 181.**Li Huanzhi. URL : <https://www.allmusic.com/composition/spring-festival-overture-mc0002430363> (01.02.2019).
- 182.**Malm William. Chinese Music. URL : <https://www.britannica.com/art/Chinese-music> (05.01.2019).
- 183.**NCPA Original Opera – The Ballad of Canal Will Debut. URL : http://www.chinaculture.org/exchange/2012-06/18/content_435668.htm (09.01.2019).
- 184.**Robertson R. World-Systems Theory, Culture and Images of World Order. *Globalization*. London : Sage, 1992. P. 61–84.
- 185.**Robinson L. Mahler and Postmodern Intertextuality. Ann Arbor, 1994.
- 186.**Straus J. N. Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. Harvard Univ. Press, 1990. 207 p.
- 187.**Shannon C. E. A Mathematical Theory of Communication. *Bell System Technical Journal*, 1948. T. 27. P. 379–423. URL : <https://ieeexplore.ieee.org/document/6773024?reload=true&arnumber=6773024> (22.12.2018).
- 188.**Schnittke A. The Third Movement of Berio's Sinfonia. *Reader*. Bloomington, 2002. P.216–224.
- 189.**李焕之 (Лі Хуаньчжі). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%8E%E7%84%95%E4%B9%8B/1231588?fr=aladdin> (02.02.2019).
- 190.**李焕之，春节组曲 (Лі Хуаньчжі. Сюїта «Весняний фестиваль») URL : <https://web.archive.org/web/20071120030117/http://www.hongen.com/art/gdyy/chxyy/gc20901.htm> (01.02.2019).

- 191.季承**（中国一级音乐作曲家）（Джі Ченг）. URL : [https://baike.baidu.com/item/%E5%AD%A3%E6%89%BF/13351247?fr=aladdin\(01.02.2018\).](https://baike.baidu.com/item/%E5%AD%A3%E6%89%BF/13351247?fr=aladdin(01.02.2018).)
- 192.王和声**（Ван Хешен）. URL : [https://baike.baidu.com/item/%E7%8E%8B%E5%92%8C%E5%A3%B0\(04.01.2019\).](https://baike.baidu.com/item/%E7%8E%8B%E5%92%8C%E5%A3%B0(04.01.2019).)
- 193.王和声**音乐人信息（Ван Хешен）. URL : <https://www.sin80.com/artist/wang-hesheng> (29.12.2018).
- 194.陈黔**中国人民解放军军乐团创作室创作员（Чен Цзян – засновник військового оркестру Китайської народної визвольної армії). *Baidu*. URL : http://baike.baidu.com/link?url=It7puygRDRuCaQeLA7Qb5dMZ-nzsJ9BXwfk6m_pSgA67QRvOOby5gM_qSaVw01-1mMoBYSVl8u2srARcR7sTPVCA0CXcCtIH5SbD_ZCf3 (20.08.2018).
- 195.图集：陈黔**历年照片精选（Атлас: Вибір фотографій Чень Цзян протягом багатьох років). *Cnbrass*. URL : <http://www.cnbrass.com/photo/set/10068> (10.07.2018).
- 196.郑路**编著管乐合奏曲集（中国风版）： 管乐合奏乐谱/ 路郑. - 北京：中国青年出版社。1999年4月。 – 208页。（Джен Лу. Ансамбль музики вітрів (Китайський стиль): ноти для духового оркестру. Пекін: Китайський молодіжний видавничий дім, 1999. 208с)
- 197.薛君**编著跳跃的音符-记解放军军乐团作曲家郑路/ 君薛.- 北京：人民教育出版社。2004年5月。 – 页。40 – 页。41。（Сюе Цзюнь. Джен Лу – композитор Військового оркестру Народно-визвольної армі. Пейкін: Преса народної освіти, 2004. 40с)
- 198.孙斌**编著音乐漫步（第九节）素描民族风光色彩的作曲家 – 郑路，马洪业/ 斌孙.-山东：中国社会科学出版社。2008年10月。 – 页。236 – 页。238。（Сун Бін. Музична прогулянка із композитором, який малює національні пейзажі - Джен Лу. Шандун: Преса соціальних наук Китаю.

2008. С.236-238).

199.郑路（作曲家）搜索出来的URL：http://baike.baidu.com/link?url=-6SEQg-TuEClh2o-EQxcpNa2fk7-o5ssNi9Fyj4i3BIXowetBG-czOIfSNi_mhpd26PFA9ipIVPnEX3Qf37a6HJi3q (10.04.2017). (Джен Лу – композитор).

200.陈丹作曲家 (Чен Дан)

URL :<https://baike.baidu.com/item/%E9%99%88%E4%B8%B9/4393958>(10.03.2018).

201.茅沅

URL :<https://baike.baidu.com/item/%E8%8C%85%E6%B2%85/1232052?fr=addin> (10.03.2018). (May Жуан)

202.两团一队中国人民解放军军乐团

URL :

<https://baike.baidu.com/item/两团一队> (05.12.2017) (Військовий оркестр Китайської народно-визвольної армії)

203.郑路（作曲家. URL：<http://baike.baidu.com/>- (22.03.2018).(Чжен Лу – композитор).

204.孙斌编著音乐漫步（第九节）素描民族风光色彩的作曲家

郑路，马洪业/ 斌孙.-山东：中国社会科学出版社.2008年10月. – 页。236 – 页。238. (Сун Бін. Розділ ІХ. Джен Лу – Музична прогулянка із композитором, який малює національні пейзажі. Шандун: Преса соціальних наук Китаю, 2008. Жовтень. С236-238).

205.2008年8月22日

北京奥运会、残奥会颁奖仪式音乐由著名作曲家、湖南人谭盾与中国人民解放军军乐团创作员王和声共同创作完成。

206.刘再生。中国古代音乐史简述。北京，2008。470 页 (Лю Цзайшен.

Історія давньокитайської музики у спрощеному викладі. Пекін, 2007. 470 с.)

- 207.民族器乐论文集。林聪主编。天津，2002。328 千字 (Зібрання досліджень з інструментальної музики етносів / гол. ред. Лінь Цун. Тяньцзинь, 2002. 328 тис. ієрогліфів)
- 208.项阳。中国弓弦乐器史。北京，1999。353 页 (Сян Ян. Історія китайських струнних інструментів. Пекін, 1999. 353 с.)
- 209.陈黔 (中国人民解放军军乐团创作室创作员) (Чен Цянь). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E9%99%88%E9%BB%94/1435018?fr=aladdin>(12.04.2018).
- 210.叶博贺。中国音乐史. 第一册. 北京 : 文化, 1922. 24 页. (Бо Хе. Історія китайської музики. Т. 1. Пекін : Культура, 1922. 245 с.)
- 211.中国大百科全书总编辑 : 委员会. № 27. 音乐舞蹈. 北京 : 中国大百科全书出版社, 1989. 1040 页. (Велика китайська енциклопедія : багатотомне видання. Т. 27. Музика і танець. Пекін : Кит. енцикл. вид-во, 1989. 1040 с.)
- 212.王邦雄, 杨祖汉. 中国哲学史. 台北 : 空中大学出版社, 1995. 759 页. (Ван Бан Сін, Ян Ханзу. Історія китайської філософії. Таїбей : Ейр Юніверсіті Пресс, 1995. 759 с.)
- 213.王光祈. 中国音乐史. 台北 : 中华书局, 1956. 382 页. (Ван Гуанзін. Історія китайської музики. Тайбэй : Кн. база Чжон Хуа, 1956. 382 с.)
- 214.中国近现代音乐史. 北京 : 人民音乐出版社, 2012. 37页. (Ван Юйхэ. Історія сучасної китайської музики. Пекін : Видавництво народної музики, 2012. 372 с.)
- 215.汪毓和. 中国近代音乐家评传. (上册) . 北京 : 文化艺术, 1992. 89 页. (Ван Юйхе. Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 1. Пекін : Література та мистецтво, 1992. 89 с.)
- 216.汪毓和. 中国近代音乐家评传. (下册) . 北京 : 文化艺术, 1992. 216 页. (Ван Юйхе. Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 2. Пекін : Література та мистецтво, 1992. 216 с.)
- 217.窦曼莉. 20 世纪早期中西方音乐融合的理论与实践 —

- 以作曲家谭小麟的艺术歌曲创作为例 // 中国音乐学. 2006. № 4. 页 109—113. (До Ман Лі. Теорія і практика поєднання східної і західної музики на початку 20-го століття – на основі художньо пісні Тань Сяо Ліня. *Теорія музики Китаю*. 2006. Вип. 4. С. 109—113.)
- 218.**叶郎. 中国美学史. 上海：上海人民出版社, 2007. 663 页. (Е Лань. История эстетики Китая. Шан Хаи : Нар. Изд-во, 2007. 663 с.)
- 219.**吴光明. 美学 // 中国哲学百科全书. 纽约；伦敦：Routledge, 2003. 215 页. (Куан-мін Ву. Естетика. *Енциклопедія китайської філософії*. НьюЙорк；Лондон：Routledge, 2003. 215 с.)
- 220.**李焕之. 当代中国音乐. 北京：当代中国, 1997. 189 页. (Ли Хуанчжи. Сучасна китайська музика. Пекін：Сучасний Китай. 1997. 189 с.)
- 221.**罗艺峰. 回到原点：关于中国艺术歌曲的思考 // 人民音乐. 北京, 2007. № 4. 页 55—57. (Ло Іфен. Повернення до першоджерел: роздуми про китайські художні пісні. *Народна музика*. Пекін, 2007. Вип. 4. С. 55—57.)
- 222.**刘希里. 孔子的音乐人生. *Xinwen Aihaozhe*. 2009. № 12. 页 120—121. (Лю Сілі. Музичне життя Конфуція. *Xinwen Aihaozhe*. 2009. № 12. С. 120—121)
- 223.**刘继南, 周柱铨主编. 中国音乐通史简编. 济南：山东教育出版社, 2003. 788 页. (Лю Тй-нань, Чжоу Чжу-цюань. Скорочене видання історії музики Китаю з найдавніших часів до наших днів. Тінан：Освіта Шаньдун, 2003. 788 с.)
- 224.**刘琦. 民族音乐研究 // 新音乐. 哈尔滨, 1949. №4. 页 17—19. (Люй Цзи. Тезис з вивчення народної музики. *Сіньїньяо(Нова музика)*. Харбін, 1949. № 4. С. 7—19).
- 225.**徐海立. 中国音乐史与美学. 北京：高等教育, 1999. 173 页. (Сю Хайлі. Історія китайської музики та естетики. Пекін：Вища освіта, 1999. 173 с.)
- 226.**夏灃洲. 中国近代音乐史简编. 上海：上海音乐出版社, 2012. 346 页. (Ся Яньчжоу. Короткий курс історії нової китайської музики. Шанхай：Музичне видавництво Шанхаю, 2012. 346 с.)

- 227.姜卞,单颂. 中国音乐史. 上海: 上海音乐, 1937. 276 页. (Тянь Бянь, Шан Сун. Історія китайської музики. Шанхай : Шанхайська консерваторія, 1937. 276 с.)
- 228.韩钟恩. 音乐存在方式. 上海 : 上海音乐学院出版社, 2008. 495 页. (Хань Чунен. Форма існування музики. Шанхай : Видавництво Шанхайської консерваторії, 2008. 495 с.)
- 229.金桥. 萧友梅与中国近代音乐教育 : (博士学位论文). 上海 : 上海音乐学院, 2003. 183 页. (Цзін Чіо. Сяо Юмей та китайська сучасна музика : докторська дисертація. Шанхай : Шанхайська консерваторія, 2003. 183 с.)
- 230.居其宏. 当代中国音乐. 青岛 : 青岛, 1997. 235页. (Цзюй Ціхон. Сучасна китайська музика. Цінь Дао : Цінь Дао, 1997. 235 с.)
- 231.钱仁康.在音乐学院音乐教学的形成 // 音乐艺术. 上海 : 上海音乐学院, 2007. № 3. 页 12—13. 199 (Цянь Рен Кан. Становлення музичного навчання в консерваторії. *Музичне мистецтво*. Шанхай : Шанхайська консерваторія музики, 2007. №3. С. 12—13)
- 232.张君年. 中国传统文化传统中的爱国主义 // 苏州城建环保学院学报. 1999. Ч. 1, № 1. 页 64—67. (Чжан Цзюнь Нянь. Тема патріотизму у традиції китайської культури. *Шу Чхоу*. 1999. Ч. 1, № 1. С. 64—67)
- 233.张倩. 音乐美学培训课程. 上海 : 上海音乐, 2002. 190页. (Чжан Цянь. Учебный курс з музичної естетики. Шанхай: Шанхай іньюе, 2002. 190 с.)
- 234.赵锋. 圣经音乐. 新加坡 : 出版中国艺术研究院, 1948. 153页. 200 (Чжао Фин. Музика до Шинцзіну. Сингапур : Видавництво інституту китайського мистецтва, 1948. 153 с.)
- 235.周畅. 中国现当代音乐家与作品. 北京 : 人民音乐, 2003. 297页. (Чжоу Чжан. Сучасні китайські композитори та їхні музичні твори. Пекін :

Національна музика, 2003. 297 с.)

236.陈琳琴.中国现代音乐. 北京 : 高等教育, 2003. 187页. (Чень Ліньцинъ.

Сучасна музика Китаю. Пекін : Вища освіта, 2003. 187 с.)

237.石映照. 古典音乐笔记. 成都 : 四川文艺, 2001. 307 页. (Ши Инчжао.

Музичні звуки століття. Чэн Ду : Культура і мистецтво Сі Чуань, 2001. 307 с.)

238.杨荫浏. 中国古代音乐史. 北京 : 人民音乐出版社, 1981. 1528 页. (Ян

Инлю. Історія давньої китайсько музики. Пекін : Народне музичне видавництво, 1981. 1528 с.)

239.杨荫浏. .关于中国古代音乐史的原形. 第1部分. 北京, 1981. 458 页. (Ян

Інлю. Чорновики з історії давньої китайської музики. Ч. 1. Пекін : Народне музичне видавництво, 1981. 458 с.)

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

1. Інь Цин. Дорога на небо

天路 Дорога в небо

作词: 印青
作曲: 印青

♩=72

Score for Voice and Orchestra, measures 1 through 7. The score includes parts for Voice, Piccolo, Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Clarinet in Bb 1, 2, and 3, Bass Clarinet, Alto Saxophone 1 & 2, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Cornet in Bb, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2 & 3, Horn in F 1 & 2, Horn in F 3 & 4, Trombone 1 & 2, Euphonium, Tuba, Double Bass, Harp, Timpani, and Cymbals. Dynamics range from *pp* to *f*.

2. Ван Хешен. Нічна краса пасовиська

草原夜色美 Нічна краса пасовиська

王和声曲

♩ = 60 寬闊而深情的

5

piccolo

Flute I II

Oboe I II

E♭Clarinet

B♭Clarinet I

B♭Clarinet II

B♭Clarinet III

E♭AltoClarinet

B♭BassClarinet

Bassoon I II

E♭AltoSax I II

B♭TenorSax I II

E♭BaritoneSax

B♭BassSax

B♭Cornet I II

B♭Trumpet I

B♭Trumpet II

B♭Trumpet III

F.Horn I II

F.Horn III IV

C.Trombone I

C.Trombone II

C.Trombone III

C.Tuba I II

T.Baritone I II

Euphonium

SingBass I II

Arpa

Celesta

Timpani

Suspend.C

3. 陈丹. Хвала

礼 赞

Хвала

陈丹

Score

♩ = 114

1 2 3 4 5 6

4. Чен Цянь. Увертюра «Безіменний герой»

无名英雄

Безіменний герой

SCORE FULL Allegro $\text{♩} = 136$

陈 野
CHEN QIAN

2 3 4 5 6

5. 陳 黔. «Танець молоді»

總譜
Full Score

四川音樂學院音樂教育系管樂團委約作品

青春之舞 Танець молоді

陳 黔

$\text{♩} = 162$

長笛 1 Flute 1

長笛 2 Flute 2

單簧管 1 Clarinet in B \flat 1

單簧管 2 Clarinet in B \flat 2

中音薩克斯 1 Alto Sax. in E \flat 1

中音薩克斯 2 Alto Sax. in E \flat 2

次中音薩克斯 Tenor Sax. in B \flat

小號 1 Trumpet in B \flat 1

小號 2 Trumpet in B \flat 2

圓號 French Horn

長號 1 Trombone 1

長號 2 Trombone 2

上低音號 Euphonium

大號 Tuba

定音鼓 Timpani

鋼片琴 Bells

剛果鈴 Agogo Bells

鈴鼓 Tambourine

康加鼓 Conga Drums

鑼 Cymbals

小鼓 Snare Drum

大鼓 Bass Drum

6. 陈 黔 氏. «Fissure»

裂 距 FISSURE

陈 黔 CHEN QIAN

粗野的快板 Allegro

The score is a full orchestral arrangement for 'Fissure' by Chen Qian. It is written for a large ensemble, including woodwinds (Piccolo, Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, English Horn, Clarinet in Bb, Clarinet in B1, Clarinet in B2, Clarinet in B3, Bass Clarinet, Bassoon 1 & 2, Contrabassoon, Alto Sax 1 & 2, Tenor Sax, Baritone Sax, Cornet 1 & 2, Trumpet in Bb 1 & 2, Horn in F 1 & 2, Horn in F 3 & 4, Trombone 1 & 2, Trombone 3, Bass Trombone, Euphonium, Tuba, Contrabass, Solo Trumpet in Bb), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso), and percussion (Timpani, Triangle, Xylophone, Tang gu, Vibraphone, Gong, Snare Drum, Cymbals, Bass Drum, CHS Cym). The score is marked '粗野的快板 Allegro' and features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *sf*. The title '裂 距 FISSURE' is prominently displayed at the top center, and the composer's name '陈 黔 CHEN QIAN' is on the right. The score is organized into systems for each instrument group, with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature.

7. 邓 路. «Візит в сім'ю»

探 亲
(民歌主题组曲之三)
Візит в сім'ю

慢板 歌唱地 邓 路作曲

长笛 *p*

I
B单簧管 *p* *mf*

II
III *p*

E萨克管 *p*

B萨克管 *p* *mf*

I
F圆号 *p*

II
III *p* *mf*

B小号 *p* *mf*

II *p* *mf*

长号 *p* *mf* *p*

I
II
III

木琴

晚钟 *p*

I
B短号

II

B次中音号

B上低音号

大号 *p* *mf*

85

8. Джен Лу. «Хороші новини з Пекіна»

北京喜讯到边寨
Хороші новини з Пекіна

郑路、马洪业曲

辽阔地 $\text{♩} = 160$ 1 矫健、奔放地

con sord. senza sord.

辽阔地 $\text{♩} = 160$ 1 矫健、奔放地

9. Джен Лу. «Моя країна»

Моя країна

我的祖国

铜管曲

Handwritten musical score for the piece "My Motherland" (Моя країна / 我的祖国). The score is written on multiple staves for various instruments. The top staff is for the vocal line, with the title in Chinese characters "我的祖国" written across it. Below the vocal line, there are staves for various instruments, including brass instruments (trumpets, trombones, tuba) and woodwinds (flutes, oboes, clarinets, saxophones). The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations in Chinese characters, including "铜管曲" (Brass Instrument Piece) and "悠远渐快" (Distant and gradually faster). The score is written in a clear, legible hand.

10. 麗 華 樂 隊 交 響 樂 曲 集 之 十 第 一 號 春 節 節 慶 節 日

交 響 樂 曲 集 之 十 第 一 號 春 節 節 慶 節 日

Allegro con fuoco

(一) 序 曲 (秧 歌 舞 曲)

第 三 號 之 曲

5

The musical score is written on multiple staves. The top section includes staves for:
 - *pizz.* (Pizzicato)
 - 2 Fl (Flutes)
 - 2 Ob (Oboes)
 - 2 Cl (Clarinets)
 - 2 Fg (Fagots)
 - 4 cor (4 Horns)
 - 2 Tbo (2 Trombones)
 - Tuba
 - Timp (Timpani)
 - C. E. G. (Cymbals, E. Gong, G. Gong)
 - Triangle (三角鐵)
 - Sida Drum (鼗鼓)
 - Arch (Archi)
 - Str. (Strings)
 The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *pizz*, *f*, *mf*, and *f*. There are also handwritten annotations in Chinese characters, such as '秧歌舞曲' and '三角鐵'. A circled number '5' is present in the upper right area of the score.

新 中 國 書 局 北 京 西 四 海 大 街 郵 政 電 話 二 六 八 三 號

11. 毛 娟. 瑶族舞曲

瑶族舞曲
Танец народу Яо

茅沅、刘铁山 曲

[引子] Andante

piccolo

Flute 1,2

Oboe 1,2

Clarinet in B \flat 1,2

Bassoon 1,2

Horn in F 1,2

Horn in F 3,4

Trumpet in B \flat 1,2

Trombone 1,2

Trombone 3
Tuba

Timpani

Triangle

Tambourine

Cymbals

[引子] Andante

Violin I

Violin II

Viola
pizz.
p
pizz.

Violoncello
p
pizz.

Contrabass
p

ДОДАТОК Б

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України та наукових виданнях інших

держав:

1. Ден Цзякунь. Сучасна українсько-китайська музикознавча думка у сфері міжкультурного діалогу. Музикознавчі студії. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий Універсум. Львів, 2018. Вип.42–43. С. 67–78.
2. Ден Цзякунь. Творче амплуа кларнета у китайській духовій оркестровій музиці на прикладі творчості Чень Цяня. Українська музика: науковий часопис. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2018. Число 3 (29). С. 71–76.
3. Ден Цзякунь. Інструментальна виразовість у сучасній китайській духовій музиці (на прикладі творів Ван Хешена та Інъ Цина). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник. Напрямок мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 28. С. 186–191.
4. Ден Цзякунь. Темброво-інтонаційна семантика у духових партіях сюїти "Жовта ріка - Золотий берег" Чжу Цзяхе: європейсько-китайські перегуки. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. Вип. 44: Музикознавчий універсум. С. 140–150.
5. 邓家瑒。郑路 - 中国铜管音乐的优秀代表戏剧之家， 2015年下半月刊第10刊（总第212期）。83-84页 (Ден Цзякунь. Джен Лу – яскрава постать у галереї діячів китайської духової оркестрової музики. Home Drama, 2015. Вип. 10 (212). С. 83–84).

Статті в інших наукових виданнях

та збірниках матеріалів конференцій:

6. Ден Цзякунь. Джен Лу – яскрава постать у галереї діячів китайської духової оркестрової музики. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2015. Вип. 13. С. 153–161.

7. Джен Лу – Яскрава постать у галереї діячів китайської духової оркестрової музики. Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» 1-2 березня 2017 року: тези / ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2017. С. 50–51.
8. Темброва семантика духових інструментів в увертюрі «Весняний фестиваль» для симфонічного оркестру Лі Хуаньчжі: Міжнародний форум «Музикознавчий універсам молодих» 28 лютого – 1 березня 2019 року: тези. Львів: Видавець ФОП Король І. В., 2019. С. 20–21.