

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ**  
**Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

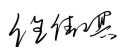
**Жень Цзяці**

УДК 78.481;78.21.

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ПРОЦЕС АКАДЕМІЗАЦІЇ ЯНЦІНЯ У ТВОРЧОСТІ  
КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ –  
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво  
Подається на здобуття наукового ступеня  
доктора філософії



Жень Цзяці

Науковий керівник: Остап Іванович Майчик,  
доктор філософії, професор,  
проректор з науково-педагогічної,  
виховної роботи та міжнародних зв'язків

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

Львів 2023

## АНОТАЦІЯ

**Жень Цзяці. Процес академізації янциня у творчості китайських композиторів другої половини XX – початку XXI століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

**Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за фахом 025 – Музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, міністерство культури України. Львів, 2023.**

Дисертація присвячена питанням академізації одного із найпопулярніших китайських цимбалоподібних народних інструментів – янциня. Здійснений комплексний аналіз низки показових творів, який висвітлює особливості музичної мови та стилістики провідних композиторів XX – початку XXI століть – творців опусів для янциня. Ретельно вивчені їх виражальні засоби, архітектоніка, відтак досліджені питання синтезу китайських питомих рис та проявів європейської традиції. Детальне опрацювання цих параметрів у показових творах китайських композиторів, а саме розширення жанрової та стильової палітри, свідчить про академізацію янциня, що обумовлює *актуальність* обраної теми дослідження.

У роботі окреслено шляхи поширення та побутування цимбалоподібних інструментів у світі, зокрема китайського янциня. Відзначено, що розвиток янциня відбувався впродовж багатьох тисячоліть історії китайської музики. У китайській традиції цимбали використовувались переважно в інструментальних та вокальних жанрах народної музики, ансамблях та оркестрах народних інструментів. Іноді янцинь використовувався в якості акомпануючого інструменту у китайських оперних та театральних виставах, рідше як сольний інструмент.

У першому *Розділі* окреслені історичні етапи в розвитку китайських цимбал – янциня. Ґрунтуючись на дослідженнях органологів та музикознавців

відзначені географічні та хронологічні межі поширення цимбалоподібних інструментів. При систематизації виявленої низки різних назв цимбалів, послуговувались класифікацією з поділом на шість основних груп на основі спільнокореневості, запропонованою відомим українським вченим, дослідником цимбального мистецтва в Україні та за кордоном – Тарасом Бараном.

Поштовхом до технічного вдосконалення янцина, його поширення та популяризації на професійній сцені стало поступове формування в Китаї в середині ХХ століття низки регіональних центрів професійного цимбального мистецтва, створення національних виконавських шкіл, поява віртуозів-виконавців, композиторів та музикознавців методистів.

Стрімка академізація інструменту, яка розпочалась з середини ХХ століття, і, зокрема поява низки нових жанрів у професійній музиці дали поштовх в розвитку, популяризації інструменту на новому рівні в Китаї та за його межами (*Розділ 1.2.*).

В роботі (*Розділ 1.3*) виділені спільні та відмінні риси провідних стильових напрямів у китайській музиці, які в музикознавчих дослідженнях Сюй Пінсіна, Чжен Баохена (виділяє окрім чотирьох основних, ще три стильові напрями), Сян Цухуа, - носять назву, яка з'явилась в останні два-три десятиліття - «Чотири основні школи» гри на янцині. Беручи за основу регіон та стильові спрямування, вони виділяють наступні: Кантонську, «Цзяннань Сиджу», Сичуаньську, Північно-Східну.

Так, *Кантонська* янцинна школа основана на традиціях кантонської інструментальної музики, де янцин в інструментальному ансамблі використовують в якості ведучого інструмента. Відомі представники школи, це - Цю Хечоу (1880-1942) і Лю Веньчен (1898 - 1981).

*Цзяннань Сиджу* - це стиль традиційної китайської інструментальної музики регіону Цзяннань. Термін «Цзяннань Сиджу» складається з двох

частин: «Цзяннань» - традиційна назва Південного регіону Китаю; «Сиджу» - у буквальному перекладі «шовк і бамбук». На початку ХХ століття Шанхай став центром поширення Сиджу: міська еліта організовувала численні аматорські клуби виконавства Сиджу для публічних виступів та для власної розваги. Шанхайська Сиджу стала основою китайського оркестру в середині ХХ століття.

В середині ХХ ст. цей стиль також увійшов у навчальну програму китайських консерваторій, де продовжує виконуватися у великих ансамблях та оркестрах народних інструментів, основою яких є духові та струнні інструменти.

*Сичуанська* школа гри на янціні є унікальною регіональною школою, яка є нерозривно поєднана з сичуанською розповідною піснею і незвичною групою музикантів. Характерно для цієї школи - гра на янціні зі співом.

*Північно-Східна* школа, відома також під назвою «*Маньчжурська*» школа гри на янціні. Південно-Східна школа визначається музикою, яка виконувалась в областях так званих «Трьох Північно-Східних провінцій»: Хейлунцзян, Ляонін та Цзілінь. В цьому регіоні, де широко популярний театр тіней маріонеток, янцінь відіграє важливу роль. Представники - Чжао Діансюй, Сюй Пінсін.

*Розділ 2* присвячений історії становлення та розвитку китайського національного інструментального ансамблю та оркестру китайських народних інструментів.

На формування ансамблевих складів, а також komponування ансамблевої інструментальної музики, як правило, вирішальне значення мали географічні особливості регіону, специфіка та відмінності способу життя й рівень розвитку технологій у суспільстві, а також необхідність враховувати пропагандистські потреби уряду. Отже, відповідні стильові особливості гри та ансамблеві склади залежали від історичних, культурних, соціальних передумов

розвитку регіону.

Формування оркестру китайських народних інструментів нерозривно пов'язане із сферою його побутування. Оркестри були задіяні у різних аспектах суспільного життя. Їх склад та кількість були також дуже різноманітними: невеликі традиційні ансамблі та оркестри великих складів.

Прослідковуючи процес академізації янцина, відзначаємо, що в кінці XIX - на початку XX століть на базі традиційних створювалися невеликі ансамблі, які стали праобразом оркестру народних інструментів. Коли вже був сформований оркестр китайських народних інструментів, до групи струнних входили китайські цимбали – янцинь.

В середині XX століття професійні оркестри народних інструментів почали функціонувати при музичних коледжах, консерваторіях, педагогічних університетах у різних містах та регіонах Китаю. Серед них професійні оркестри народних інструментів: Центральний оркестр китайських народних інструментів Радіо Китаю, Шанхайський, Гонконгський, Тайваньський оркестри китайських народних інструментів.

У XX – початку XXI ст. мистецтво виконання на янцині вступило у нову фазу академізації інструмента. Музиканти значно видозмінили та удосконалили янцинь, представляючи його як універсальний інструмент, який можна не тільки вводити у різні склади ансамблів та оркестрів, але й на якому можна виконувати різноманітну сольну програму.

Народно-пісенні, інструментальні та танцювальні зразки послужили підґрунтям для створення авторських інструментальних та пісенних творів, як сольних, так і ансамблевих та оркестрових. Використовуючи міфологічні сюжети, історичні легенди, традиції календарно-обрядових дійств сучасні китайські митці створили низку оригінальних інструментальних ансамблевих та оркестрових опусів, а також аранжувань для різних складів народних ансамблів чи оркестрів.

У *Розділі 3* окреслені особливості китайської школи гри на янціні, описані процеси модернізації та технічні характеристики інструмента.

Технічне вдосконалення янціна розширяло можливості митців у використанні виражальних засобів, новаторських технік, відтак сприяло створенню та розширенню професійного репертуару для інструменту. Саме поява низки високохудожніх професійних творів дали великий поштовх у розвитку та популяризації інструменту в країні. Цій проблематиці і присвячений *4-ий Розділ* дослідження. Низка фактів підтверджує, що із середини ХХ століття китайські цимбали – янцінь, починають завойовувати визнання як концертний інструмент. Відзначено, що окрім перелічених вище параметрів, які впливали на академізацію Янціна, а саме – запровадження професійних осередків навчання гри на інструменті, формування національних шкіл, - визначальним фактором стала поява низки композиторів професіоналів – творців нового репертуару для янціня.

У *Першому підрозділі 4 розділу* здійснена оглядова характеристика творчості сучасних композиторів, педагогів та виконавців янціністів. Об’ємний перелік їх імен - Сюшен Цян, Лю Юнінг, Сян Цухуа, Чжан Баохен, Лі Ксіао, Хуан Хе, Лю Ханлі, Лі Лінлін, Женьтянь Чжан, Цюй Цзянь Цин, Куї Сі Лі, Лю Юнінг, - свідчить про академізацію, відтак, розвиток та популяризацію інструмента.

Наступний підрозділ присвячений знайомству з незвичним напрямом у побутуванні та розвитку музичної культури в Китаї, а саме - музичною естрадною творчістю та виконавством. Відзначено, що в країні розширюється система професійної освіти в області музичного мистецтва естради. Особливого розвитку зазнає жанр мюзикла, як синтезуючий, у якому поєднуються вокал, танець, інструментальне виконавство та драматичне мистецтво. Основоположником цього жанру є Лі Цзіньхуей, автор наступних популярних пісень: «Дощ, який моросить», «Моє кохання до тебе», тощо.

Народний колорит естрадних композицій доповнює особливий тембр янціня.

Показовим є той факт, що до написання мюзиклів звертались не лише ті композитори, у яких домінуючим було зацікавлення поп-музикою естрадно-джазового та інших напрямів, але й професіонали - композитори академічного спрямування та віртуози-виконавці на Янціні: Ван Се, Ван Даньхонг, Гуй Сілі та ін.

Музичне мистецтво естради Китаю, зокрема твори для народного інструмента янціня, демонструють тісний зв'язок китайських національних традицій та новаторських проявів поп-культури, а також виникнення нових естрадних жанрів.

Підтверджують академізацію інструменту комплексні аналізи низки показових ансамблевих та оркестрових творів із солюючим янцинем видатних китайських композиторів та виконавців-віртуозів (Другий підрозділ 4 розділ). Вдосконалення технічних та виражальних особливостей інструменту, близькість до уже поширеного в Китаї фортепіано, у плані діапазону, повноти та багатотембровості звучання, - приваблюють багатьох музикантів. Як наслідок – розширення жанрово-стильової палітри творів для інструменту.

Проаналізовані композиції Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» та «Мулан Сі», Сян Зухуа «Поезія протоки», Ван Се «Падаюча нічна квітка», Сюй Сюедуна «Нічна картина Яошань» (аранжування Ван Юня), Фен Цзіонга «Коло» (аранжування Сюн Сіня (Ле), - із солюючим янцинем та ансамблями і оркестрами різних складів, демонструють широку палітру різних форм, жанрів та стилів. Це - масштабні твори великої форми: концерти, сюїти, вільні неперіодичні структури.

В усіх проаналізованих творах спостерігаємо звернення до китайської народної та інструментальної традиційної музики, у поєднанні із стильовими тенденціями Заходу та сучасними композиторськими техніками. Комплексний аналіз архітектоніки кожного твору підтверджує, що на композиційну

структуру творів загалом, а також окремих розділів мають вплив національні моделі формотворення: переважає варіантний розвиток тематизму, який ґрунтується на імпровізаційній традиції Сходу.

Синтез різностильових проявів, новаторських технік та трансформації китайського фольклору прослідковуємо у всіх проаналізованих творах. Також у цих композиціях відзначаємо різні склади ансамблів чи оркестрів:

- виражальні засоби у концерті Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» для оркестру народних інструментів та янця підтверджують синтез романтичних виражальних засобів та маньчжурського фольклору;
- риси імпресіонізму із трансформацією народно-пісенних зразків традиційної китайської музики спостерігаємо в ансамблі янця та фортепіано Ван Се «Падаюча нічна квітка»;
- прояви стилістики китайської і європейської класичної та романтичної музики виявляємо у Концерті для янця з оркестром «Поезія протоки» Сян Зухуа;
- національні особливості китайської музики із вкрапленням елементів сучасних композиційних технік у «Нічній картині Яошань» Сюй Сюедуна та в аранжуванні Ван Юня для камерного ансамблю
- синтез колоритних народних мелодій і ладів та західної гармонії романтичної традиції з поліфункційними та поліладовими напластуваннями - в композиції «Коло» Фен Цзіонга для соло янця та в аранжуванні - ансамблі Сюн Сіня (Ле) для янця, челести, віолончелі;
- поєднання мовностильових виражальних засобів - ладово-гармонічних, метроритмічних, тембрових китайської та європейської музики у створенні образу легендарної Мулан та її подвигів знаходимо у полотні Лю Ханлі «Мулан Сі» для соло янця та ансамблю народних інструментів.



Визначено що, характерною рисою усіх проаналізованих композицій є програмність: це, або чітка, ясна сюжетна програма твору, на яку вказують заголовки кожної частини, або розвиток літературного міфологічного сюжету, або низка символів, що знаходять своє відображення у програмній назві заголовку твору. Відображення думок, обрядів, звичаїв, картин із повсякденного життя людей, історії краю, оспівування героїчних подвигів міфологічних та реальних героїв, краси природи, - лягли в основу програми китайських опусів. Поряд із звукописом, подекуди із проявами звукозображальності творчі ідейні, філософські задуми авторів доволі абстрактно знаходять своє відображення в музиці.

Отже, у роботі вперше: прослідковано процес академізації інструмента, який проявився - у становленні професійної академічної освіти різних рівнів по класу янціня, появою творів для янціня на конкурсах, фестивалях, концертах, розширенням жанрово-стильової палітри творів для інструмента; введено у науковий обіг значний пласт концертного репертуару для янціня; виявлено взаємовплив в академізації інструмента між його технічним вдосконаленням та розширенням виконавського репертуару; продемонстровано взаємозв'язок між появою численних зразків жанру і постатями композиторів – водночас віртуозів виконавців; здійснено комплексний музично-теоретичний аналіз широкого спектру концертних композицій для янціня; в усіх творах виявлено своєрідний діалог західної та східної музичних традицій.

Дана робота покликана привернути увагу дослідників до подальшого вивчення концертного репертуару для янціня, який дотепер залишається недостатньо дослідженим як в китайському, так і в українському музикознавстві. Розглянуті у ній концерти для янціня з оркестром чи ансамблем народних інструментів складають лише незначну частину концертного репертуару для янціня, створеного китайськими композиторами у

XX – XXI ст.

**Ключові слова:** *китайська музика, фольклор, романтизм, імпресіонізм, виражальні засоби, жанр, стиль, виконавство, новаторські техніки, фортепіано, музична культура, заклади вищої освіти, композитор, символізм, академізація янціня.*

## SUMMARY

**Ren Jiaqi. The Process of Academicization of the Yangqin in the Works of Chinese Composers of the Second Half of the Twentieth and Early Twenty-First Centuries. - Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.**

**Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 - Musical Art - Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture of Ukraine. Lviv, 2023.**

The dissertation is devoted to the issues of academicization of one of the most popular Chinese cymbal-like folk instruments, the yangqin. A comprehensive analysis of a number of exemplary works is carried out, which highlights the peculiarities of the musical language and stylistics of the leading composers of the twentieth and early twenty-first centuries - the creators of opuses for the yangqin. Their expressive means and architectonics are thoroughly studied, and the issues of synthesis of Chinese specificity and manifestations of the European tradition are investigated. A detailed study of these parameters in exemplary works by Chinese composers, namely the expansion of the genre and style palette, indicates the academicization of the yangqing, which determines the relevance of the chosen research topic.

The article outlines the ways in which cymbal-like instruments, in particular the Chinese yangqing, have spread and are used in the world. It is noted that the

development of the yangqin took place over many millennia of Chinese music history. In the Chinese tradition, the cymbals were used mainly in instrumental and vocal genres of folk music, in ensembles and orchestras of folk instruments. Sometimes the yangqing was used as an accompanying instrument in Chinese opera and theater performances, and less often as a solo instrument.

The first chapter describes the historical stages of the development of Chinese cymbals, the yangjing. On the basis of research by organists and musicologists, the geographical and chronological boundaries of the spread of cymbal-like instruments are outlined. In systematizing the identified number of different names of cymbals, a classification is used that divides them into six main groups based on common roots, proposed by the famous Ukrainian scientist, researcher of cymbal studies in Ukraine and abroad Taras Baran.

The impetus for the technical improvement of the cymbals, their distribution and popularization on the professional stage was the gradual formation of a number of regional centers of professional cymbal art in China in the mid-twentieth century, the creation of national performing schools, and the emergence of virtuoso performers, composers, and musicologists.

The rapid academicization of the instrument, which began in the mid-twentieth century, and, in particular, the emergence of a number of new genres in professional music, gave impetus to the development and popularization of the instrument at a new level in China and abroad (subsection 1.2).

The paper (subsection 1.3) highlights the common and distinctive features of the leading stylistic trends in Chinese music, which in the musicological studies of Xu Pingxing, Zheng Baochen (who identifies three more stylistic trends in addition to the four main ones), and Xiang Zuhua were called the "Four Main Schools" of yangqing playing that have emerged in the last two to three decades. Depending on the region and style, the following are distinguished: Cantonese, Jiangnan Xijiu, Sichuanese, and Northeastern.

For example, the Cantonese yangqing school is based on the traditions of Cantonese instrumental music, where the yangqing is used as the leading instrument in an instrumental ensemble. Famous representatives of the school are Qiu Hechou (1880-1942) and Liu Wencheng (1898-1981).

Jiangnan xizui is a style of traditional Chinese instrumental music from the Jiangnan region. The term "jiangnan xiju" consists of two parts: "Jiangnan" is the traditional name of the southern region of China; "Xiju" literally means "silk and bamboo". In the early twentieth century, Shanghai became a center for the spread of shiju: the city's elite organized numerous amateur shiju clubs for public performances and for their own entertainment. Shanghai shiju became the basis of the Chinese orchestra in the mid-twentieth century.

In the mid-twentieth century, this style was also included in the curriculum of Chinese conservatories, where it continues to be performed in large ensembles and orchestras of folk instruments based on wind and string instruments.

The Sichuan yangqing school is a unique regional school that is inextricably linked to the Sichuan storytelling song and an unusual group of musicians. This school is characterized by playing the yangqing with singing.

The Northeastern school, also known as the Manchurian yangqing school. The Southeastern School is defined by the music that was performed in the regions of the so-called "Three Northeastern Provinces": Heilongjiang, Liaoning, and Qilin. In this region, where shadow puppetry is very popular, yangqing plays an important role. Representatives are Zhao Dianxu and Xu Pingxing.

Section 2 is devoted to the history of the formation and development of the Chinese national instrumental ensemble and the Chinese folk instrument orchestra.

The formation of ensemble compositions and the composition of ensemble instrumental music, as a rule, was decisively influenced by the geographical features of the region, the specifics and differences in lifestyle and the level of technology development in society, as well as the need to take into account the propaganda needs

of the government. Thus, the respective stylistic features of playing and ensemble compositions depended on the historical, cultural, and social background of the region.

The formation of the Chinese folk instrument orchestra is inextricably linked to its sphere of existence. Orchestras were involved in various aspects of social life. Their composition and number were also very diverse: small traditional ensembles and large orchestras.

Tracing the process of academicization of the yangqing, we note that in the late nineteenth and early twentieth centuries, small ensembles were created on the basis of traditional ones, which became the prototype of the folk instrument orchestra. When the Chinese folk instruments orchestra was formed, the group of stringed instruments included Chinese cymbals - yangqing.

In the mid-twentieth century, professional folk instrument orchestras began to function at music schools, conservatories, and pedagogical universities in various cities and regions of China. Among them are professional folk instrument orchestras: Radio China Central Chinese Folk Instrument Orchestra, Shanghai, Hong Kong, and Taiwanese Chinese Folk Instrument Orchestras.

In the twentieth and early twenty-first centuries, the art of playing the yangqing entered a new phase of academicization of the instrument. Musicians have significantly modified and improved the yangqing, presenting it as a versatile instrument that can not only be included in various ensembles and orchestras, but also used to perform a variety of solo programs.

Folk-song, instrumental and dance samples served as the basis for the creation of author's instrumental and song works, both solo, ensemble and orchestral. Using mythological stories, historical legends, and traditions of calendar and ceremonial events, contemporary Chinese artists have created a number of original instrumental ensemble and orchestral opuses, as well as arrangements for various folk ensembles or orchestras.

The third section outlines the peculiarities of the Chinese yangqing school, describes the processes of modernization and the technical characteristics of the instrument.

The technical improvement of the yangqing has expanded the performers' ability to use expressive means and innovative techniques, and thus contributed to the creation and expansion of professional repertoire for the instrument. It was the appearance of a number of highly artistic professional works that gave a great impetus to the development and popularization of the instrument in the country. Chapter 4 of the study is devoted to this issue. A number of facts confirm that since the middle of the twentieth century, the Chinese dulcimer (yangqin) has been gaining recognition as a concert instrument. It is noted that in addition to the above-mentioned parameters that influenced the academicization of the dulcimer, namely the introduction of professional centers for teaching the instrument, the formation of national schools, a determining factor was the emergence of a number of professional composers who created a new repertoire for the yangqing.

The first subsection of the fourth chapter provides an overview of the works of contemporary Yangtze composers, teachers, and performers. The voluminous list of their names - Xusheng Qian, Liu Yuning, Xiang Zuhua, Zhang Baohong, Li Qiao, Huang He, Liu Hanli, Li Linglin, Zhengtian Zhang, Cui Jian Qing, Cui Xi Li, Liu Yuning - testifies to the academicization, and thus the development and popularization of the instrument.

The next subsection is devoted to an introduction to an unusual area of the existence and development of Chinese musical culture, namely pop music and performance. It is noted that the system of professional education in the field of pop music is expanding in the country. The musical as a synthesizing genre that combines vocals, dance, instrumental performance, and drama is gaining special development. The founder of this genre is Li Jinhui, the author of the following popular songs: "The Rain Is Falling", "My Love for You", etc. The folk flavor of pop songs is

complemented by the special timbre of yangqin.

It is significant that not only those composers whose work was dominated by pop, jazz, and other styles of music turned to writing musicals, but also professionals such as academic composers and virtuoso Yangtze performers: Wang Xi, Wang Danhong, Gui Xili, and others.

Chinese pop music, in particular works for the yangjing folk instrument, demonstrates the close connection between Chinese national traditions and innovative manifestations of pop culture, as well as the emergence of new pop genres.

The academicization of the instrument is confirmed by a comprehensive analysis of a number of exemplary ensemble and orchestral works with the yangqing solo part by prominent Chinese composers and virtuoso performers (second subsection of Chapter 4). Improvements in the instrument's technical and expressive capabilities, its proximity to the piano, which is already widespread in China, in terms of range, fullness, and multi-tone sound, attract many musicians. As a result, the genre and style palette of works for this instrument is expanding.

The works by Liu Hanli "Jin Lingxi - Reflections on the City" and "Mulan Xi", Xiang Zuhua "Poetry of the Strait", Wang Xi "Falling Night Flower", Xu Xuedong "Yaoshan Night Picture" (arranged by Wang Yun) are analyzed, Feng Jun's "Circle" (arranged by Xun Xin (Le)), with solo yangqing and ensembles and orchestras of various compositions, demonstrate a wide range of different forms, genres and styles. These are large-scale works of large form: concertos, suites, and free non-periodic structures.

All the analyzed works contain references to Chinese folk and instrumental traditional music, combined with Western stylistic trends and modern compositional techniques. A comprehensive analysis of the architectonics of each piece confirms that the compositional structure of the works as a whole, as well as of individual sections, is influenced by national models of forming: variant development of themes based on the improvisational tradition of the East prevails.

The synthesis of various stylistic manifestations, innovative techniques and transformation of Chinese folklore can be traced in all the analyzed works. In these works, we also note the different compositions of ensembles or orchestras:

- The expressive means in Liu Hanli's concerto *Jin Lingxi - Reflections on the City* for folk instruments and yangqing confirm the synthesis of romantic expressive means and Manchu folklore;

- the features of impressionism with the transformation of folk-song samples of traditional Chinese music are observed in the ensemble of yangqing and piano by Wang Xi "*Falling Night Flower*";

- manifestations of the stylistics of Chinese and European classical and romantic music - in the Concerto for Yangqing and Orchestra "*Poetry of the Strait*" by Xiang Zuhua;

- national peculiarities of Chinese music with elements of modern compositional techniques in Xu Xuedong's "*Yaoshan Night Picture*" and Wang Yun's arrangement for chamber ensemble;

- synthesis of colorful folk melodies and modes and Western harmony of the romantic tradition with polyfunctional and polyadic layers - in Feng Jun's Circle for solo yangqing and Xun Xin's (Le) arrangement for yangqing, celesta, cello;

- a combination of linguistic and stylistic expressive means - harmonic, metrical, timbre of Chinese and European music in creating the image of the legendary Mulan and her exploits - in Liu Hanli's *Mulan Xi* for solo yangqing and ensemble of folk instruments.

It is determined that the characteristic feature of all analyzed compositions is programmatic: it is either a clear, clear plot program of the work, indicated by the titles of each part, or the development of a literary mythological plot, or a series of symbols, which is reflected in the program title of the work. Reflections of thoughts, rituals, customs, pictures of folk life, the history of the region, glorification of heroic deeds of mythological and real heroes, and the beauty of nature form the basis of the



program of Chinese opuses. Along with sound recordings, sometimes with manifestations of sound imagery, the music reflects the authors' creative ideological and philosophical ideas in a rather abstract way.

Thus, this work for the first time traces the process of the instrument's academicization, which manifested itself in the formation of professional academic education at various levels in the yangzi class, the appearance of works for the yangzi at competitions, festivals, concerts, and the expansion of the genre and style palette of works for the instrument; introduces a significant layer of concert repertoire for the yangzi into scientific circulation; reveals the relationship in the instrument's academicization between its technical improvement and the expansion of the performance repertoire; the relationship between the emergence of numerous examples of the genre and the figures of composers who are also virtuoso performers is demonstrated; a comprehensive musical and theoretical analysis of a wide range of concert works for the yangqing is carried out; a peculiar dialogue between Western and Eastern musical traditions is revealed in all works.

This work aims to draw the attention of researchers to further study the concert repertoire for yangqing, which still remains insufficiently studied in both Chinese and Ukrainian musicology. The concertos for yangqing with orchestra or ensemble of folk instruments considered in this book constitute only a small part of the concert repertoire for yangqing created by Chinese composers in the twentieth and twenty-first centuries.

**Key words:** *Chinese music, folklore, romanticism, impressionism, expressive means, genre, style, performance, innovative techniques, piano, musical culture, higher education institutions, composer, symbolism, academicization of yangqing.*

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті у виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»

*Жень Цзяці.* Музична мова концерту Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» для оркестру народних інструментів та янцзиня // Науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ) «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», Категорія В. Випуск 42. Рівне : РДГУ, 2022, - С. 69-76.

*Жень Цзяці.* Синтез стилістичних рис китайської та європейської музики у Концерті для Янцзиня з оркестром «Поезія протоки» Сян Зухуа // Українська музика Науковий часопис. Ukrainian music scientific journal щоквартальник / quarterly, Число 1 (43) 2022, Видавничий дім «Гельветика» 2022. – С.28-35.

*Жень Цзяці .* Образ легендарної Мулан у полотні Лю Ханлі «Мулан Сі» для соло Янцзиня та ансамблю народних інструментів // Науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ) «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», Категорія В. Випуск 44. Рівне : РДГУ, 2023, - С..40-48

### Публікації апробаційного характеру

*Жень Цзяці.* Розвиток виконавсько-композиторського мистецтва гри на китайських цимбалах янцзинь у ХХ столітті // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Матеріали п'ятої міжнародної науково-практичної конференції. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Кафедра історії української музики та музичної фольклористики. Київ — 4–6 листопада 2021 року – С. 240-244

**Жень Цзяці.** Процес становлення національних ансамблів – унікальної форми інструментальної музики Китаю // Міжнародна науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір». До 70-річчя діяльності кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М.В. Лисенка, 7 - 8 грудня 2022 р. – С. 59-62.

**Жень Цзяці** Твори китайських митців для Янцзіня: синтез національної традиції та поп-музики // Міжнародна науково-практична конференція «Український джаз на перехресті культур в рамках Міжнародного джазового науково-мистецького форуму «Jazz Science-5» та XXII Міжнародного фестивалю джазової музики «Jazz Bez» 3 грудня 2022 року. – С.14-17.

**Жень Цзяці.** Шляхи академізації китайських цимбал – Янціня // Міжнародний науковий форум. Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації» 1 березня 2023 року Матеріали засідань. Львів. – С.38-41.

**Жень Цзяці.** Втілення образу героїчної Мулан у мистецтві Китаю // Збірник матеріалів II міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників «Інтеграція мови та культури». Секція «Музикознавство» Музична культура: минуле, сучасне та перспективи розвитку. Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 2023. (10 травня 2023 року) - С 147-150.

## ЗМІСТ

ВСТУП	22
РОЗДІЛ 1. ОСНОВНІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ, ШЛЯХИ ПОШИРЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ЦИМБАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У СВІТОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ	32
1.1. Цимбальне мистецтво як предмет музикозначих досліджень	32
1.2. Історичні етапи в розвитку цимбалоподібних інструментів, зокрема китайських цимбал – янціня	39
1.3. Процеси академізації янціня у XX-XXI століттях	44
1.4. «Чотири основні школи» гри на Янціні – як стильові напрями в китайській музиці	51
Висновки до першого розділу	54
РОЗДІЛ 2. ІСТОРІЯ ФОРМУВАННЯ КИТАЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ ТА ОРКЕСТРУ КИТАЙСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ	56
2.1. Шляхи розвитку та особливості національних ансамблів інструментальної музики	56
2.2. Формування оркестру китайських народних інструментів	62
Висновки до другого розділу	69
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ «КИТАЙСЬКОЇ ШКОЛИ» ГРИ НА ЯНЦІНІ	71
3.1. Будова та модернізація інструмента	71
3.2. Прийоми звукодобування та особливості запису	79
Висновки до третього розділу	85
РОЗДІЛ 4. АКАДЕМІЧНИЙ КОНЦЕРТНИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ ЯНЦІНЯ: ЖАРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ	87

4.1. Процес академізації інструмента: композитори та виконавці янціністи	88
4.1.1. Янцзинь у музичній естрадній творчості та виконавстві	95
4.2. Особливості музичної мови та стилістики провідних китайських композиторів XX –XXI століть – творців опусів для янціня	98
4.2.1. Синтез романтичних виражальних засобів та маньчжурського фольклору у концерті Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» для оркестру народних інструментів та янціня	98
4.2.2. Стилїстка китайської та європейської музики у Концерті для янціня з оркестром «Поезія протоки» Сян Зухуа	111
4.2.3. Образ легендарної Мулан у полотні Лю Ханлі «Мулан Сі» для соло янціня та ансамблю народних інструментів	121
4.2.4. «Падаюча нічна квітка» Ван Се: трансформація фольклору та риси імпресіонізму	133
4.2.5. Національні особливості музики із вкрапленням елементів сучасних композиційних технік у «Нічній картині Яошань» Сюй Сюедуна та в аранжування Ван Юня для камерного ансамблю	144
4.2.6. Поліфункційність та поліладовість в композиції «Коло» Фен Цзіюнга для соло янціня та в аранжуванні - ансамблі Сюн Сіня (Ле) для янціня, челести, віолончелі	156
Висновки до четвертого розділу	167
ВИСНОВКИ	170
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	178
ДОДАТКИ	192

## ВСТУП

### Актуальність теми

Одним із найдавніших та найпоширеніших музичних інструментів в історії людства у світі дослідники вважають цимбали. Відомі десятки різних назв цимбалоподібних інструментів: псалло, янгчін, канун, далсимер, брет, кімвал.

Янцинъ - традиційний китайський інструмент - китайські цимбали. Цей різновид цимбалів поширений як в Китаї, так і на території Східної Європи, Близького Сходу, Індії, Ірану, Пакистану. Янцинъ дуже близький своїми характеристиками до цимбалів системи «Шунда». Янцинъ відрізняється темброво-семантичними, сонорними властивостями, технічними можливостями виконувати як кантиленні, так і віртуозні композиції.

В китайській музичній культурі янцинъ здебільшого використовувався в інструментальних та вокальних жанрах народної музики, ансамблях та оркестрах народних інструментів. Також янцинъ вводився як акомпануючий інструмент у китайських оперних та театральних виставах, та як сольний інструмент.

У ХХ – початку ХХІ ст. мистецтво виконання на янцині вступило у нову фазу - академізацію інструмента. Музиканти значно видозмінили та удосконалили янцинъ, представляючи його як універсальний інструмент, який можна не тільки вводити у різні склади ансамблів та оркестрів, але й на якому можна виконувати різноманітну сольну програму.

Після 1950 року янцинъ почав фігурувати як сольний інструмент на професійній сцені та в навчальних програмах музичних вузів. У кожній китайській консерваторії ведеться клас його викладання.

В середині ХХ століття професійні оркестри народних інструментів

почали функціонувати при музичних коледжах, консерваторіях, педагогічних університетах у різних містах та регіонах Китаю. Це професійні оркестри народних інструментів: Центральний оркестр китайських народних інструментів Радіо Китаю, Шанхайський, Гонконгський, Тайваньський оркестри китайських народних інструментів. В Китаї поступово формуються декілька регіональних центрів професійного цимбального мистецтва, створюються національні методичні та виконавські школи.

Поступове розширення академічного репертуалу для янціня, як сольного, так і ансамблевого, вимагало технічного вдосконалення інструмента. Відтак, відбувався і зворотній процес: модифікація янціня розширювала введення нових музично-виражальних засобів та новаторських технік.

У всьому цимбальному світі відомі імена професорів, науковців-виконавців, композиторів, це - *Сюшен Цян, Лю Юнінг, Чжан Баохен*, віце президент Світової асоціації цимбалістів професор *Сян Зухуа, Ван Даньхонг*.

Їх твори, зазвичай, базуються на традиційній народній музиці, але також «використовують сучасні композиторські прийоми, завдяки чому ці п'єси не відстають від віянь часу, водночас успадковуючи чудові національні риси» [104, с.55].

Так, перу *Сяна Зухуа* належить понад 30-ть оригінальних творів для янціня, серед яких - великі концертні п'єси та концерти у супроводі оркестру («Чгу Лін Юн Цуей» («Бамбуковий ліс»). *Хуан Хе* здійснив переклад для янціня соло відомої китайської композиції «Хуанхе» (Жовта річка), обробка народної пісні «Хуан Ту Цін»). *Лю Ханлі* створив Концерт для янціня з оркестром народних інструментів - «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто», «Варіація Панджиги Мукам», «Тінь Лішанського ставка», «Лесове кохання на лесовому схилі» «Дракон у хмарах», «Північна зірка». *Куй Сі Лі* здійснив велику кількість перекладів для янціня: «Фенікс», «Водні пісні», «Хороші

новини», «Відсутній», та ін.

Віртуози виконавці, які є водночас композиторами та педагогами-методистами, займаються також удосконаленням та реконструюванням янциня. У практиці дослідження історії, еволюції, побутування янциня, а також методики гри на цьому інструменті створена низка низка методичних розробок та наукових музично-теоретичних досліджень: «Школа гри на янцині» (1980) китайського професора *Лі Ксіао Ганг* [30], *Сян Зухуа* - «Столітня ретроспектива і перспектива мистецтва янцинь» [65], «Дослідження походження янциня» [66], «Мистецтво янциня» [67], «Традиція та розвиток китайської музики для янциня» [68]. *Хуан Хе* створив «Три збірки вправ та етюдів для янциня» (Дев'яносто дев'ять вправ для жовтої річки Янцинь) [80], *Лю Ханлі* - «Дослідження методів гри на янцині» [40], «Сьогоднішнє та минуле Ляонінського національного інструментального музичного виконавського мистецтва» [42], «Становлення і розвиток Північно-Східного янциня» [43], «Дослідження наукової системи викладання етнічної інструментальної музики. Твори Лю Ханьлі. Янцинь» [44], *Женьтянь Чжан* - «Техніка підготовки фахівців цимбалістів» [14], *Лю Юенінг* - «Основи перформансу янцинь» [46]. Свої напрацювання дослідниця опублікувала в 11-ти підручниках, її перу належать десятки статей у збірниках та журналах.

Неоціненний внесок у розвиток та академізацію янциня зробили провідні виконавці Китаю на янцині: *Лі Лінлін*, *Женьтянь Чжан*, *Цюй Цзянь Цин*, *Лю Юенінг*.

Отже, розвиток янциня відбувався протягом усієї тривалої історії китайської музики, але стрімка академізація інструменту проходила з середини ХХ століття. І саме поява низки високохудожніх професійних творів дали великий поштовх в розвитку, популяризації інструменту в країні.

Проблема відображення розвитку інструменту, його академізації –



проникнення із сфери народної музики у професійну шляхом відкриття класів янціня у школах та закладах вищої освіти, звернення композиторів та виконавців до komponування авторських творів, обробок для інструменту, відтак зростання його популярності серед професіоналів-виконавців, введення творів для янціня у програми конкурсів, фестивалів, представляє велику зацікавленість та відноситься до мало розроблених у музикознавстві та музичному сходознавстві. Доробок китайських композиторів для янціня, показовий в контексті цієї проблеми, залишається поки що малодослідженим навіть в Китаї. Цим питанням присвячені небагаточисельні статті та магістерські дослідження, які окреслюють лише часткові проблеми розвитку, академізації янціня: вдосконаленню конструкції, техніці виконання. Низка публікацій висвітлює певні грані постатей віртуозів-виконавців та композиторів – творців музики для інструменту.

Це насамперед роботи, Хе Чанліня, Ян Сюжуна, Цянь Цзінбо, присвячені фактам із життя, творчим здобуткам та досягненням на ниві громадської роботи видатних виконавців та композиторів (Че Ханлінь «Мистецтво піднімається на вершину та славить Цінь у світі - запис відомого виконавця на цимбалах Професора Сяна Зухуа» [76] та його ж праця «Три частини ста струн світу. Записки про віце-президента Міжнародного товариства янцин Професора Сян Зухуа», Ян Сюжун «Коментуємо мистецтво Янцінь Сян Зухуа» [77], Цянь Цзінбо «Дослідження художніх особливостей творів янцінь Сюй Сюедуна та їх виконавської інтерпретації» [84] тощо).

В Україні музика для китайських цимбал – янціня, ще не була предметом спеціального дослідження. Серед небагаточисельних робіт та публікацій, окремої уваги в українському музикознавстві заслуговують ґрунтовні розвідки Тараса Барана, присвячені проблемам розвитку, вдосконалення, популяризації цимбал в українській музиці. У цій роботі виконавець-віртуоз, музикознавець також коротко окреслює шляхи поширення

різновидів цимбал у світі, та зокрема янціня у Китаї.

Праці, в яких окреслені особливості творчого письма авторів композицій для янціня носять переважно фрагментарний, епізодичний, описовий констатаційний характер.

Комплексний аналіз музичних полотен для янціня, в саме: розгляд музично-виражальних засобів в контексті драматургії твору та у відповідності з образно-змістовним навантаженням, відтак стильове спрямування митця, - відсутні у працях і китайських і українських музикознавців. Проблеми ж синтезу національно специфічних та західноєвропейських тенденцій у творах китайських митців висвітлюються доволі поверхнево.

Тимчасом для китайських музикознавців важливо осягати національну стилістику музики для янціня, ймовірні трансформації фольклору, можливі прояви мажоро-мінорної (європейської) системи, особливості формотворення, взаємовпливи у творах західноєвропейських та національних традиційних тенденцій тощо. Тому детальне опрацювання музично-виражальних засобів, аналіз музичної мови композиторів, виявлення стильових спрямувань митців дасть можливість дослідити зростання професіоналізму в композиторській та виконавській сфері, відтак процеси академізації янціня на прикладі показових творів. Перелічена проблематика роботи свідчить про **Актуальність даного дослідження.**

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка і відповідає темі № 5 «Музично-виконавське мистецтво: теорія, історія, практика» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка на 2019 – 2024 рр. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Протокол засідання № 08 від 13.XI.2020 р.

**Метою** даного дослідження є обґрунтування процесів академізації янціня, як провідного інструменту у сучасних китайських ансамблях та оркестрах народних інструментів, та жанрово-стильових особливостей показових творів для янціня різних жанрів китайських композиторів.

Згідно зі сформульованою метою, постають такі **завдання**:

- охарактеризувати основні праці музикознавчого, історичного та естетичного спрямування щодо окресленої проблематики;
- описати географічні спрямування та хронологічні параметри поширення цимбалоподібних інструментів у світі та, зокрема, янціня в Китаї;
- продемонструвати процеси академізації інструмента, окреслюючи розвиток професійної музичної освіти різних рівнів, організацію конкурсів, фестивалів, тощо;
- відзначити характерні риси у «чотирьох основних школах» гри на янціні;
- прослідкувати процеси формування китайського національного інструментального ансамблю та оркестру китайських народних інструментів;
- відзначити особливості китайської школи гри на янціні, виходячи з будови та модернізації інструмента;
- розглянути основні прийоми та навички гри на цимбалах,
- здійснити комплексний аналіз виражальних засобів, архітектоніки, відтак, особливостей музичної мови, жанрово- стильових тенденцій провідних композиторів ХХ століття – творців опусів для янціня;
- виявити взаємозв'язок західних стилів та технік із фольклорними прикметами у композиторській творчості композиторів Китаю.

**Об'єкт дослідження** – особливості розвитку китайського народного та академічного мистецтва гри на янціні, як відображення синтезу традицій

національної та європейської музики.

**Предмет** – академізація мистецтва янцзиня у виконавському аспекті та жанрово-стильовій палітрі творів для янцзиня китайських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

**Матеріалом** дослідження послужили партитури низки китайських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

**Хронологічні межі** аналітичної частини роботи охоплюють другу половину ХХ – ХХІ ст. та відображають тенденції академізації народного інструменту янцзиня, розвитку його академічного репертуару.

**Методологічну базу** дисертаційної роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, застосованого для встановлення витоків та подальшого розвитку інструмента;
- *жанрово-стильового* – задля визначення особливостей стильової специфіки розгляданих творів;
- *структурно-функційного* – для музично-теоретичного аналізу їх драматургії;
- *аналітичного* - використовується у процесі детального аналізу матеріалу дослідження.

**Теоретичну основу** дослідження склали наукові праці та матеріали періодичних видань за такими спрямуваннями:

- становлення та розвиток культури Китаю: Чень Лінцюнь [87], Лі Цзяфу [37], Лі Фенлінь [36], Лянь Цичао [50], М. Кравцова [22], А. Новоселова, [58].

- проблемам розвитку ансамблю народних інструментів та оркестру: Чжан Сянюн [89], Янь Цзянань [103], Чжоу Сяоман [94], Ян Хуннянг, Лі Сянбо [31], Ху Дентяо [78], Пу Дуншен [60], Чень Чженшенга [88], Фань Юй [72], Лю

Чан [45].

- сфери побутування, поширення та вдосконалення конструкції народного інструменту янціня: Сян Зухуа [67], Лі Ксіао Ганга [30], Цуй Янь [104, 105], Тарас Баран [1, 2, 3, 4].

- теоретичні дослідження, присвячені окремим персоналіям: композиторам, виконавцям, музикознавцям: Лі Січжан, Цуй Боцян [33], Лі Сяоган [35], Мен Цзяньцзюнь [54], Ван Вей [7], Ян Сюжун [101], Хе Чанлін [85, 86], Чжан Хань [101], Цянь Цзінбо [84], Лі Лінлінг [32] Цзян Ї [82], Цінь Ментін [81], У Чуньфу [71], Ван Ю [10], Юй Ян Хуа Ін [98] Сяна Зухуа.

- наукові праці українських музикознавців, присвячених теоретичним проблемам - питанням виражальних засобів, стилю, жанру, формі, драматургії: Віктор Москаленко [55, 56], Ірина Коханик [21], Віктор Степурко [64], Сергій Шип [97], Ярема Якуб'як [100], Михайло Лемішко [25], Наталія Завісько [18].

**Джерельну базу** роботи склали друковані та рукописні твори концертного репертуару для янціня, записи на компакт-дисках. Інформаційну допомогу склали ресурси інтернету, що уможливили доступ до бібліографічних, біографічних, фактологічних та документальних баз даних.

**Наукова новизна.** У роботі *вперше*:

- введено у науковий обіг значний пласт концертного репертуару для янціня;
- узагальнена багатоаспектна творча діяльність представників цимбальних шкіл Китаю, окреслена їх композиторська, виконавська, педагогічна, науково-дослідницька робота;
- простежено розвиток та становлення камерних народних ансамблів та оркестрів народних інструментів з участю янціня;
- виявлено закономірності процесу академізації інструмента в контексті формування виконавського репертуару та виникнення навчальних закладів;
- здійснено комплексний музично-теоретичний аналіз концертів для

янціня, виявлено особливості музично-виражальних, архітектонічних, відтак, стилістичних рис, які демонструють синтез китайської та європейської музики.

**Теоретичне та практичне значення отриманих результатів** визначається можливістю використання аналітичного матеріалу і теоретичних узагальнень у навчальних курсах «Історія і методика викладання гри на китайських народних інструментах», «Історія виконавства на янціні», а також у викладанні курсу «Аналіз музичних творів» на кафедрях народних інструментів оркестрових факультетах ВНМЗ Китаю та України. Матеріали роботи є корисними для виконавців академічного профілю та проведення майстер-класів.

**Особистий внесок здобувача.** Усі вибрані композиції для янціня XX-XXI століть вперше досліджено з позицій виявлення особливостей виражальних засобів, музичної стилістики, архітектоніки. Виявлено, що у палітрі стилістичних рис та мовновиражальних засобів поєднано ладові, метроритмічні, темброві, формотворчі тенденції китайської та європейської музики. Відзначено, що на композиційну структуру та розвиток розділів, їх складових впливають національні моделі формотворення, що ґрунтуються на варіантному розвитку тематизму під впливом східної імпровізаційної традиції. Музична мова митців витримана у романтичному, імпресіоністичному руслі; також використані новаторські європейські техніки XX-XXI століть.

Дисертація є самостійною науковою працею. Всі публікації здобувача одноосібні.

**Апробація результатів дослідження.** Робота обговорювалася на засіданнях кафедр оркестрового факультету, на кафедрі народних інструментів, на кафедрі джазу та популярної музики, на кафедрі теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Її основні положення було оприлюднено у доповідях на міжнародних науково-практичних конференціях; надруковані у тезах за доповідями на конференціях:

- Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких

рефлексіях. Матеріали п'ятої міжнародної науково-практичної конференції. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Кафедра історії української музики та музичної фольклористики. Київ — 4–6 листопада 2021 року – С. 240-244.

- Міжнародна науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір». До 70-річчя діяльності кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М.В. Лисенка, 7 - 8 грудня 2022 р. –С. 59-62.

- Міжнародна науково-практична конференція Український джаз на перехресті культур в рамках Міжнародного джазового науково-мистецького форуму «Jazz Science-5» та XXII Міжнародного фестивалю джазової музики «Jazz Bez» 3 грудня 2022 року. –С.14-17.

- Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації» 1 березня 2023 року Матеріали засідань Львів. –С.38-41.

- Збірник матеріалів II міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників «Інтеграція мови та культури». Секція «Музикознавство» Музична культура: минуле, сучасне та перспективи розвитку. Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 2023. (10 травня 2023 року) -С 147-150

**Публікації.** Основні положення та висновки дисертації викладено у трьох одноосібних статтях, які надруковані у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові з мистецтвознавства.

**Обсяг і структура дисертації.** Робота складається зі вступу, чотирьох розділів із підрозділами, висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаних джерел складається з 109 позицій, у т. ч. іноземними мовами. Загальний обсяг дисертації – 193 ст., основного тексту – 177. сторінок.

## РОЗДІЛ 1

# ОСНОВНІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ, ШЛЯХИ ПОШИРЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ЦИМБАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У СВІТОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

### 1.1. Цимбальне мистецтво як предмет музикозначих досліджень

Теоретичним підґрунтям для написання дисертації послужили науково-дослідницькі праці таких основних тематичних спрямувань:

- 1) історія розвитку та мистецькі традиції Китаю;
- 2) виникнення, розширення, видозміни в ансамблях народних інструментів та національних оркестрах країни;
- 3) праці про розвиток цимбального мистецтва у різних регіонах Китаю, про зародження та формування шкіл гри на янціні;
- 4) розвідки та дослідження, які окреслюють віхи життя композиторів і виконавців-віртуозів; а також праці, в яких здійснено огляд творчого доробку композиторів, аналіз окремих творів для янціня та ансамблів чи оркестрів різних складів;
- 5) підручники та посібники, які досліджують музично-теоретичні проблеми стилю, жанру, форми, виражальних засобів, драматургії творів.

*У працях першої групи* розглянуті питання, що стосуються загальної історії розвитку Китаю, його традицій та духовних цінностей. Цій проблематиці присвячена низка робіт китайських дослідників-музикознавців.

Окреслення основних засад китайсько-буддійської традиції знаходимо у праці **Чень Лінцюнь** «Дослідження музичної історії Китаю ХХ



століття» [87]. Виникнення та поширення міфологічних уявлень у країні описано **Лі Цзяфу** у книзі «Стародавні китайські міфи. Тайбей» [37].

Політичним віянням у Китаї присвячені праці **Лі Фенлінь** «Про специфіку реформ у КНР. Нова і новітня історія Китаю» [36] та **Лянь Цичао** «Ліхунчан, або Політична історія Китаю за останні 40 років» [50].

Науковець-китаєзнавець **М. Кравцова** в монографії «История культуры Китая» [22] детально та послідовно змальовує історію становлення та розвитку культури Китаю від найдавніших часів до сьогодні. Особливості китайських уявлень про світ, людину, віру, культу, розкриваються у розділах – «Міфологіні уявлення», «Культура та особистість», та ін.

Дисертація **А. Новоселової** «Шёлк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая» [58] присвячена дослідженню цілісної системи, у якій кожне явище відображає специфіку китайського бачення світу. Розділи про музичну культуру традиційного Китаю спрямовані на усвідомлення природи звуку, його місця у структурі світобудови, навантаження матеріалу, з якого виготовлений музичний інструмент тощо.

*До другої групи* відносимо музикознавчу літературу спрямовану на окреслення процесів академізації янціня мають ансамблі та оркестри китайських народних інструментів (та змішаних оркестрів), оскільки, завичай, створювались твори для солюючого янціня та різного складу ансамблів та оркестрів.

Розширення сфер побутування китайських інструментів, виконавців, композиторів окреслив **Чжан Сянюн** у праці «Дослідження китайської та зарубіжної музичної культури у контексті нового шовкового шляху» [89]. У дисертаційному дослідженні **Янь Цзянань** «Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня» [103] Окрім висвітлення постаті композитора Сюй Чанцзюня, цікавими і пізнавальними у контексті

нашої роботи, стали окремі розділи праці, у яких досліджувалась історія розвитку оркестру китайських народних інструментів та їх характеристика: щодо діапазону, тембру, звучання тощо.

Питанням становлення, розвитку, особливостям складу ансамблів народної музики та оркестрів народних інструментів присвячена магістерська робота **Чжоу Сяоман** «Становлення та розвиток китайського національного оркестру» [94], у якому автор зазначає, що у відповідності до епохи формувались оркестри різних типів та складів. Також розглядає тематику програмної музики: це - міфологічні, історичні постаті, символи природи, явищ, чисел.

Китайський музикознавець **Ян Хуннянг**, у дослідженні «Навчання оркестру» [102], описує потребу у взаємопроникненні давньої китайської та європейської музик. Для цього він пропонує детально дослідити, вивчити способи їх перетворення для того, щоб і Китай, і Захід сприяли взаємному збагаченню культур.

Проблемам розвитку оркестру присвячені праці наступних митців: **Лі Сянбо** «Дослідження розвитку національної оркестрової музики в ранній період заснування КНР» [31], **Ху Дентяо** «Методика оркестру народних інструментів» [78], **Пу Дуншен** «Вступ до диригування народним оркестром» [60].

Пізнавальною та вагомою є робота **Чень Чженшенга**, автора допису про документальний фільм «Велика громадянська музика» оркестру «Датун», у якій він послідовно досліджує та змальовує шляхи формування китайського національного народного і симфонічного оркестрів на основі об'єднання різних музичних товариств та колективів (Чень Чженшенг «Документальний фільм Датунського музичного клубу – «Національна велика музика» [88].

Процесам проникнення зразків західної музичної культури у китайську музику та шляхам формування симфонічних оркестрів, присвячене

дисертаційне дослідження китайського музикознавця **Фань Юй** «Серийная техника в китайской камерноинструментальной музыке 1980-1990-х годов» [72]. Також автор відзначає дату створення першого симфонічного оркестру (1869) та описує оркестри, які функціонували в країні на початок ХХ століття: Пекінський, Шанхайський, Харбінський симфонічні оркестри.

Окрім процесу формування національних оркестрів - симфонічного та народного, **Лю Чан** у своїй праці - «Про історичну спільність Шанхайського симфонічного оркестра і Харбінського симфонічного оркестра» [45] доволі детально окреслює постаті перших диригентів симфонічних оркестрів, це - Цзюнь Цзелі, Олександр Добурський, Рудольф Бак.

*Третю групу* складають дослідження, що стосуються безпосередньо розвитку янця – китайських цимбал Ця тематика є дуже поширеною серед композиторів-музикознавців та виконавців-музикознавців, оскільки розуміння специфіки гри та виконання на інструменті, глибоке проникнення в особливості звуко- та тембро-творення дає можливість науковцям вдосконалювати його, створювати композиції у відповідності із технічними можливостями інструмента. Низка праць присвячені розвитку цимбального мистецтва у різних регіонах країни, зокрема на північному сході. Також науковці спостерігають та описують зародження та формування шкіл гри на янціні. Цінною науковою роботою **Сян Зухуа** (автора Концерту для янця з оркестром «Поезія протоки»), є його розвідка «Мистецтво китайських цимбал» (1992) [67], у якій він виділив чотири школи гри на інструменті: Кантонська, «Цзяннань Сиджу», Сичуаньська та Північно-Східна. Перу музикознавця належать також такі праці: «Традиція та розвиток китайської музики янців» (1992) [68]. Робота професора з Китаю – **Лі Ксіао Ганга** «Школа гри на янціні» (1980) [30] окреслює етапи розвитку та місця побутування цього різновиду цимбал.

Способам існування янця у китайській музичній культурі, а саме його походженню, еволюції та розвитку присвячена дисертація **Цуй Яня**

«Дослідження розвитку «Янцин» в китайській музичній культурі» (Cui Yan. «A study of the development of “Yangqing” in Chinese musical culture». 2023) [104], Подібна проблематика досліджується статті **Цуй Яня** «Знання та розвиток китайського янцин» («The knowledge and development of the Chinese yangqin». Cui Yan) [105].

Окреслюють історичну соціо-культурну панораму розвитку цимбалоподібних інструментів науковці і з України. Пізнавальним, корисним для наукового та практичного вжитку, є підручник українського виконавця-віртуоза, науковця-музикознавця **Тараса Барана** – «Цимбали та музичний професіоналізм» [4]. У праці ґрунтовно викладено історію виникнення, побутування, конструктивні особливості та прийоми виконання на цимбалоподібних інструментах.

До четвертої групи відносимо розвідки та дослідження про композиторів – янциністів, це - Лю Ханлі, Сян Зухуа, Ван Се, Сюй Сюедун, Ван Юнь, Фен Цзіонг, Сян Сін (Ле) тощо.

У музикознавчій літературі постать **Лю Ханлі**, як знаного янциніста, висвітлюється в плані суспільно-громадської діяльності, як пропагандиста та популяризатора творів для інструмента. Це роботи китайських дослідників: **Лі Січжан, Цуй Боцян** «Лю Ханлі: Звук п'єс янцин у Китаї — Інтерпретація професора Лю Ханлі, музичного педагога, композитора та виконавця на янцині» [33], **Лі Сяоган** «Короткий аналіз майстерності виконання пісні Yangqin «Мулан Сі» [35], **Мен Цзяньцзюнь** - «Вважайте Ле Хая довіреною особою - Інтерв'ю з виконавцем і викладачем янцин Лю Ханлі» [54], **Ван Вей** «Оцінка та аналіз «Пісні про Мулан» для янцин» [7].

Огляду багатогранної діяльності, композиторської творчості, досягненням у сфері виконавства **Сян Зухуа** присвячені журнальні статті та публікації у наукових збірках. Загальній характеристиці творчості митця, його жанровим спрямуванням присвячена стаття **Ян Сюжун** «Коментуємо

мистецтво янцинь Сяна Цзухуа» (1994) [101]. Перу **Хе Чанлінь** належить розвідки про досягнення композитора і виконавця Сян Зухуа у сфері популяризації китайського народного інструмента янциня: «Мистецтво піднімається на вершину та славить Цінь у світі - про відомого виконавця на цимбалах професора Сян Зухуа» (1996) [85] та «Три частини ста струн світу – Записки про віце-президента Міжнародного товариства янцинь професора Сян Зухуа» (2006) [86].

Особливостям виконання композиції **Ван Се** «Падаюча нічна квітка» присвячена стаття **Чжан Ханя** «Аналіз виконання пісні Yangqin «Falling Flowers Night» [101]. Тут автор дає методичні поради, щодо виконання твору, відзначає технічні та темброві властивості інструмента. Щодо аналізу твору, то мистецтвознавець окреслює загалом архітектоніку твору та деякі із виражальних засобів, зокрема мелодію.

Китайський музикознавець **Цянь Цзінбо** у праці «Дослідження художніх особливостей творів Янцинь Сюй Сюедуна та їх виконавської інтерпретації» [84] змальовуючи творчий портрет Сюй Сюедуна, здійснює короткий аналіз композиції «Нічна картина Яошань». Він викладає розгорнуту картину нічного ритуального жертвоприношення у віддаленому гірському поселенні народу Яо. Детальний опис обряду свідчить про глибоке вивчення митцем життя та побуту, обрядів одного із регіонів Китаю. У статті автор також окреслює особливості виконання на янцині, для передачі різних тембрів інструмента та звукозображальних моментів сюжету.

Загальна філософська концепція, глибокий зміст та особливості виконавської майстерності твору «Коло» Фен Цзійонга окреслили у своїх дослідженнях **Лі Лінлінг** «Китайська музична консерваторія» [32] та **Цзян Ї** у дописі «Північна музика» [82]. Стаття містить висловлювання Фен Цзійонга про філософський задум твору.

Творчому доробку талановитої сучасної китайської композиторки **Ван**

**Даньхонг** присвячена низка публікацій у періодичній пресі: це статті **Цінь Менгін** «Ван Даньхонг, молода композиторка Китайського національного традиційного оркестру» [81], **У Чуньфу** «Освітлюючи шлях і направляючи майбутнє. Коментар до симфонії Ван Даньхонг «Маяк» [71], **Ван Ю** «Турбуватися про країну і забувати про дім, жертвувати своїм життям заради допомоги нужденним. Аналіз твору для ерху Ван Даньхонг та пісні гурту «Моя Батьківщина» [10] окреслюють світоглядні позиції Ван Даньхонг та образно-настрійний світ її композицій.

Критична стаття **Юй Ян Хуа Ін** «Рапсодія на струнних: життя в насолоді. Рецензія на «Рапсодію на струнних: концерт творів Ван Даньхун» [98] передає особисті відчуття та емоції автора допису після концерту та короткі коментарі про виконані твори.

Ще однією, п'ятою групою виступають наукові праці та дослідження українських музикознавців, присвячених теоретичним проблемам: це питання виражальних засобів, стилю, жанру, форми, драматургії творів.

Навчальний посібник **Віктора Москаленка** «Лекції з музичної інтерпретації» [55] відображає пошук нових методів осягнення, трактування художнього змісту музичного твору. Авторська концепція музичної інтерпретації виділяє та розрізняє два поняття «твір композитора» та «твір виконавця». У статті «Творчий аспект музичного стилю» [56] В. Москаленко висвітлює теоретичні аспекти цієї проблеми, які охоплюють дефініцію поняття стилю, здійснює систематику характерних стильових ознак. Подібна проблематика окреслена в праці **Ірини Коханик** «Динаміка смислообрання в музикальному стилі» [21].

Навчальний посібник **Віктора Степурка** «Аналіз музичних творів» [64] містить інформацію про сутність аналізу окремих складових композиції та музичних творів у відповідності до індивідуалізовано задуму митця. **Сергій Шип** у Навчальному посібнику «Музична форма від звуку до стилю» [97]

оригінально розкриває закономірності будови та становлення форми, її складових частин. Також подані жанрові та стильові характеристики творів, відтак здійснена їх систематизація. В підручнику **Яреми Якуб'яка** «Аналіз музичних творів» (Музичні форми) [100] поданий опис типових форм та їх різномірних особливостей. У двох частинах «Гармонії» - Діатоніка та Хроматика **Михайла Лемішка** [25] та **Наталії Завісько** [18] творчо поєднано основні положення теорії та сучасної композиторської практики. Матеріал поданий в історичній еволюції: здійснена загальна характеристика основних посттональних систем.

Отже, усі перелічені музикознавчі дослідження послужили підґрунтям для написання пропонованої дисертації.

## **1.2. Історичні етапи в розвитку цимбалоподібних інструментів, зокрема китайських цимбал – янціня**

Перші згадки про цимбали зустрічаємо ще шість тисяч років тому в період розквіту культури в країнах Межиріччя. Це зображення простих ударних хордофонів знайдене на асирійському барельєфі датованому 3500 роками до н.е. біля м. Мосул у Куюджику (Ірак) на території прадавньої столиці Ніневії, у верхів'ї ріки Тигр [4].

Згодом традиції давніх культур Межиріччя продовжилось у Перській державі (після завоювання Межиріччя Персією), відповідно - асирійські цимбали знаходять свій розвиток у перській, згодом – іранській культурі. За інформацією іранського музиканта дослідника Госейна Малека, знайдено своєрідний нотопис біля зображення іранського різновиду цимбал – *сантура* (*santur*) на надгробку перського поховання датованого 2 тис. років до н.е. Відомості про це було оприлюднено у 1991 році на 1-ому конгресі Світової

асоціації цимбалістів. Дослідник мистецтва цимбал Цуй Янь у статті «Знання та розвиток китайського янцинь» відзначає: «У різних країнах та етнічних групах янцинь називається по-різному, і в усіх країнах він має чіткі національні особливості щодо форми, техніки гри та музичного стилю. Янцинь, стародавній інструмент, попередником якого був щипковий інструмент без резонансної деки, грифа і ладів, вперше з'явився на асирійських рельєфах. Після століть еволюції та розвитку з'явилися різні типи, що існують дотепер» [105. С.912].

Враховуючи різні версії походження цимбал, необхідно відзначити, що форма, будова та методи гри кожного представника родини цимбал значно відрізняються від країни до країни. Наприклад, янцинь набагато більший за сантур в Індії, але набагато менший за цимбали в Румунії. Завдяки реформам, спрямованим на адаптацію інструмента до китайської культури, янцинь поступово перетворився на самостійний китайський інструмент, який помітно відрізняється від цимбал за межами Китаю.

Поширення цимбалоподібних інструментів географічно та хронологічно, а також їх дослідження численними органологами та музикознавцям продемонструвало десятки різних назв цимбалів, що потребувало певної систематизації. З цією метою, основує на спільнокореневості, відомим українським вченим, дослідником цимбального мистецтва в Україні та за кордоном – професором Тарасом Бараном була запропонована класифікація з поділом на шість основних груп. Вона ґрунтується на «виділенні основного поняття, яке дало поштовх до словотворення в рамках самостійних ономастичних груп цимбалоподібних інструментів:

- псалло: псалтир, псалтиріон, сантур, сантір, цинцила, псалтиріум, сантоор, сантарі, сунтур, цинцила;
- янгчін: ючін, янкін, кім, чанг, гучен, єнджінг, янгцін, йокін;
- канун: канун, канон, кванун;



- далсимер: дульцімер, далцема, дульцемелла;
- брет: гакбрет, брет, гакбрет, бретл, гакеборт;
- кімвал: цімбал, цімбалом, цімбали, тіомпан, цимбали, цімбалкі, цамбал, тимпанон» [4, с 29-30].

Для прикладу, до першої ономастичної групи відноситься іранський сантур. Його назва та похідні (сантоор, сантарі тощо) похідні від грецького psallo (удар по струнах). Це музичний інструмент трапецієвидної форми з роду цимбал. Виготовляють інструменти переважно з грецького горіха, або з інших різновидів екзотичних дерев; має 80 почвірних металевих струн по яких вдаряють дуже тонкими паличками; діапазон близько трьох октав. Різновиди цимбал поширювались в Азії до Індокитаю, очевидно через торгівельний «Шовковий шлях».

Відповідно, інструменти другої групи, - янгчін (іноземний стунний інструмент) - та похідні (янкін, кім, чанг, гучен, енджінг, янгцін) – є в колі нашого зацікавлення. Їх поширення, використання у традиційному Китаї; винакнення професійних осередків навчання гри на інструменті; відтак його академізація тощо, стали предметом нашого дослідження

Існує кілька теорій, щодо пояснення, як інструмент потрапив до Китаю:

- що інструмент міг бути запроваджений сухопутним шляхом, через Шовковий шлях (про що згадувалось вище);
- що він був завезений морем, через порт Гуанчжоу (Кантон); або
- що його винайшли без чужого впливу самі китайці [4].

Слово «янцінь» історично писалося двома різними способами, використовуючи різні китайські ієрогліфи для «ян». «Ян» у початковій версії він був відтворений символом 洋, що означає «чужий». Пізніше, у 1910 році, він був змінений на ієрогліф «ян» (揚), що означає «визнаний».

Інформація про цимбалоподібні інструменти у Китаї подані у

«словнику Шо-вень (I-II ст.), у якому він фігурує як струнний ударний інструмент під назвою *чжу*. Основоположник китайської історіографії та музичний теоретик Си Ма Цянь (бл. 145-86 рр. до н.е.) в історичних записах «Ші Цзі» згадує конкретних виконавців на *чжу*: Гао-Цзу-визначний музикант часів державного діяча Лю Бан - основоположника династії Хань (206-194 рр. до н.е.)» [4, с.21].

Також, Тарас Баран відзначає, що *чжу* ввели до складу придворного оркестру у часи династії Тан (618-907). У своєму підручнику «Цимбали та музичний професіоналізм», дослідник наводить цікаву інформацію, що «... зовсім з іншою назвою *янгчін* (або *янгцін*) цимбалоподібний інструмент у Китаї з'являється приблизно 400 років тому – у період династії Мін (1368-1644)» [4, с.21]. Водночас, проводячи паралелі між *чжу* та *цимбалами*, які побутують на Гуцульщині, автор висуває думку про ймовірність *самостійного* виникнення *янгчина* в Китаї. Однак, звертаючись до етимології назви *янгчін*, беручи до уваги першу частину назви *янг*, що китайською означає *заморський, закордонний*, основуючись на конструктивній схожості між *янгчином* та сучасними цимбалоподібними інструментами, автор припускає «факт його запозичення китайцями» [4, с.21].

Дослідники китайської історії та мистецтва, фахівці з питань китайської органології вважають, *янгчін* (*янцинь*) поширився і в Китаї, і в багатьох інших сусідніх країнах із провінції Гуандун ще у XVI столітті. Згідно з історичними записами, за часів правління імператора Ванлі (1573-1620) з династії Мін (1368-1644) *янцинь* вперше потрапила до Китаю морським Шовковим шляхом. Він прибув до Південного Китаю, а потім поширився на інші регіони, включаючи Гуансі, Сичуань і Хунань. Поширюючись з південного Китаю він успішно просувається на північ в інші провінції, а також за межі країни. Протягом усієї багатовікової історії розвитку *янгчін* (*янцинь*), зазвичай, використовувався як сольний інструмент. Дослідники китайського

мистецтва вважають, «...що своє поширення не лише в Китаї, а й у деяких сусідніх країн янгчін розпочав із провінції Гаудун у невеликих народних оркестрах для акомпанементу при виконанні драматизованого епосу в стилі *шо-чан* та в китайській опері» [4, с.31]. Вчений Тарас Баран також відзначає, що ще одна «...назва давньокитайських цимбал - *чжу*, збереглася в Тибеті як *джумант* (багато струн)» [4, с.31-32], оскільки у гірських важкодоступних місцях зміни відбуваються повільно.

Щодо цимбалоподібних інструментів третьої групи із стрижневою назвою *канун*, турецькі дослідники музики М. Газіміхіл, В. Яйіларі стверджують, що «...*канун* був винайдений турецьким ученим Фарабі і мав назву *канон*, що означало *закон*» [цит. за 4, с.32].

Словотвірна модель – *dulcimer* (*дульцімер*) похлжить від *dulce melos* (солодка мелодія) відноситься до четвертої групи і сьогодні побутує та є поширеним у Великобританії, Ірландії, Шотландії, США, Канаді, Австралії, новій Зеландії.

У Німеччині (п'ята група) побутує різновид цимбал – *гакберт*. В кінці XVII століття близько 1690 року Панталеон Гебенштрайт (Pantaleon Nebenshtreit) збудував великі цимбали з подвійною резонансною плитою і металевими струнами, які стали називатись «Панталеон». В такому вигляді інструмент проіснував до другої половини XIX століття та поширився в Центральній та Східній Європі [2, с.32].

У різних країнах Європи поширені у цимбалоподібні, які відносимо до шостої групи із назвою *тимпанон* (Західна Європа) та *кімбалом* (Східна). Обидві назви є похідними від грецької назви ударного інструмента. (Баран, Світ, Цимбали). «Від *кімбалом* утворюються назви *цімбалом*, *цімбель*, *цімбалі*, *цімбали* і *цімбалай* у слов'янських мовах. Фонетичні варіанти характерні для сусідніх з Україною народів: Україна – *цімбали*, Чехія – *цімбал*, Словаччина – *цімбали*, Угорщина – *цімбалом*, Румунія – *цімбалом*, Молдова – *цямбал*,

Польща – *цимбалкі*. Від *тимпанон* утворені такі терміни: фр. *тимпанон*, ісп. *тимпанон*, іт. *тимпано*» [4, с.34-35].

Отже, прийоми словотворення в рамках виділених шести самостійних ономастичних груп цимбалоподібних інструментів та поділ саме на шість груп, підтверджують логіку їх поділу, а також зв'язок між ними. Вектори поширення та побутування цимбалоподібних інструментів також дають підставу для їх об'єднання в єдину систему.

### 1.3. Процеси академізації янця у XX-XXI століттях

Китайський янець вирізняється своєю універсальністю. Дослідники інструменту, музикознавці, коли говорять про популярність інструменту, та його поширення по світу, відзначають, що цимбали, це один з інструментів, який можна знайти у будь-якому куточку Землі, де б не ступила людина.

Відзначаючи побутування янця на всіх континентах світу, китайські митці проводять паралелі із «королем музичних інструментів» - фортепіано. «Широко визнано, що фортепіано є різновидом китайського інструменту янцін, одна з головних відмінностей полягає в тому, що молоточки і струни фортепіано розміщені всередині корпусу інструменту, а не зовні, як у янця, - каже Сюй Сюедун, професор Китайського університету Мінцзу (Пекін), який є віртуозом гри на янціні і композитором. «Тому янець також відомий як «китайське фортепіано» [53].

Цуй Янь у дисертації «Дослідження розвитку «Янця» в китайській музичній культурі» пише: «Після завезення янця до Китаю, інструмент використовувався у народній творчості і завдяки своїм унікальним музичним характеристикам ідеально інтегрувався в китайську музичну культуру» [104, D].

Завдяки широкому музичному діапазону, який створюється 144 струнами, янцінь може використовуватися для виконання майже всіх видів музики. Не дивно, що багато китайців (в тому числі музиканти і виробники музичних інструментів) називають янцінь «королем струн і мелодій».

Про популяризацію та поширення янціня в самому Китаї свідчать велика кількість віртуозів-виконавців та композиторів. У XVIII столітті він процвітав в інструментальних та вокальних жанрах народної музики по всій країні. До 1950 року янцінь використовувався переважно як ансамблевий інструмент, згодом, в якості сольного інструменту, почав фігурувати на професійній сцені і в навчальних програмах музичних вузів. Музиканти та виробники інструментів значно вдосконалили та видозмінили янцінь, щоб продемонструвати його універсалізм: представити як інструмент, на якому можна виконувати не тільки сольну програму, а й ансамблеві та оркестрові полотна. Реформа янціня ще триває - відбувається поступова академізація інструменту.

Китайські цимбали дуже близькі за своїми характеристиками до цимбалів системи «Шунда». У другому збірнику «Цимбальної школи» угорських методистів І.Таряні-Тота і Й. Фальки подано «Три китайських наспіви», які дають змогу проводити паралель між класичними угорськими цимбами та китайським інструментом янцінем [106, с.144].

Янцінь інструмент із дуже широким діапазоном (4 - 5,5 октав). Серед його прихильників значний відсоток становлять професіонали найвищого рівня. Спочатку в академічній музиці не було ніяких сольних традицій виконання на янціні, репертуар фактично складався з ансамблевих п'єс, партії янціня яких, перекладалися та виконувалися на інструменті соло. Таким чином формувався професійний репертуар.

На сьогоднішній час китайські цимбали, як і концертні цимбали системи «Шунда», здебільшого, використовують як сольний інструмент. Ціла

плеяда видатних китайських музикантів, композиторів, виконавців-янчиністів долучилися до творення професійного репертуару для янціня. У середині ХХ століття музиканти-янчиністи виконували переважно музику північних регіонів Китаю, відтак її традиційні стилістичні засади визначили як превалюючі.

У 2001 році було створено Китайське товариство етнічних оркестрів, членами якого стали 5 000 виконавців на цимбалах. У 2004 році, під керівництвом товариства, команда експертів з янцінь почала збирати велику колекцію пісень янцінь. «Це був великий проект... Ми переглянули тисячі старих записів і книг, які містили старі музичні партитури янцінь, від пізньої династії Цин до сучасної епохи», - згадує Сюй Сюедун . Загалом було знайдено 1100 творів музики янцінь, 106 з яких увійшли до колекції. Така діяльність вчених музикознавців свідчить про виникнення та розвиток такого напрямку, як етномузикологія. Сюй Сюедун пише: «Ми сподіваємося, що ці прекрасні мелодії можна буде записати і передати майбутнім поколінням» [цит. за 53].

Розвиток професійної музичної освіти різних рівнів, зокрема консерваторій (Центральної, Шанхайської, Китайської, Шеньянської, Пекінської та ін.) та впровадження у них класів янціня став основою академізації інструмента. Окреслимо процеси виникнення та реорганізації музичних закладів із класами викладання янціня.

- Шанхайська музична консерваторія(Шанхай). Шанхайська музична консерваторія спочатку називалася «Національна музична консерваторія» (в офіційній заявці Міністерства освіти національного уряду «Шанхайська національна музична консерваторія» є офіційною назвою). Вона була заснована 27 листопада 1927 року. Це перший незалежний національний вищий музичний заклад у Китаї.
- Центральна музична консерваторія (Пекін). Школа була заснована в

Тяньцзіні в 1949 році, а церемонія інавгурації відбулася на початку літа 1950 року. У 1952 році музичний факультет Університету Йенчін був об'єднаний у структуру національних коледжів і відділів. У 1958 році він переїхав з Тяньцзіня до свого нинішнього місця розташування в Пекіні.

- Китайська музична консерваторія (Пекін). Школа була заснована в 1964 році за пропозицією прем'єр-міністра Чжоу Еньлая; в 1973 році Китайська музична консерваторія та Центральна музична консерваторія об'єдналися, щоб сформувати Музичну консерваторію Центрального університету мистецтв Уці; у травні 1980 року Консерваторія музики відновила свою організаційну систему.
- Шеньянська музична консерваторія (Шеньян). Попередником Шеньянської музичної консерваторії була Художня академія Лу Сюнь, заснована в Яньані Мао Цзедунем, Чжоу Еньлаєм та іншими старшими пролетарськими революціонерами в 1938 році. Це була перша вища мистецька академія, заснована Комуністичною партією Китаю. Після перемоги в Антияпонській війні коледж переїхав з Яньань на північний схід, а в 1949 році він був перейменований на Північно-східну Академію мистецтв і літератури Лу Сюня. У 1953 році на базі музичного факультету Академії мистецтв Північно-Східного Лусуня було створено Північно-східний музичний коледж, який у 1958 році був перейменований у Шеньянську музичну консерваторію.
- Музична консерваторія Тяньцзіня (Тяньцзін). Школа була заснована в 1958 році, а її попередницею була Центральна музична консерваторія, яка була заснована в Тяньцзіні в 1950 році. У липні 1959 року Центральна музична консерваторія (частина в Тяньцзіні) об'єднала музичний факультет колишнього Хебейського педагогічного коледжу в Педагогічний факультет і створила Тяньцзінську музичну консерваторію. У 1973 році вона була перейменована в Тяньцзінську

академію мистецтв. У 1980 році Музична консерваторія Тяньцзіня була відновлена за схваленням Державної ради, щоб розділити музику та образотворче мистецтво.

- Пекінська академія сучасної музики (Пекін). Пекінська академія сучасної музики, яка називається "Бейїнь", розташована в Пекіні. Це приватний неакадемічний вищий навчальний заклад, який спеціалізується на сучасній музиці. З 1996 року коледж розпочав очну форму навчання.

Відповідно, у кожному музичному закладі працювали педагоги, виконавці янціністи, музикознавці, які стали основою для формування потужної академічної школи в Китаї. Низка значущих фігур виконавців та композиторів, формування регіональних шкіл, багатство репертуару, - всі ці параметри підтверджують, що музичні твори для янця різних жанрів та для різних складів мають давні традиції. Тому, сучасні музиканти (ймовірно, починаючи від Сяна Зухуа), покликані забезпечувати тяглість традицій, позиціонуючи відносно молоду академічну янцінну музику в довгій історії китайської музики. У 1980 році професор Лі Ксіао упорядкував професійну «Школу гри на янціні», до якої увійшли багато відомих композицій Сяна Зухуа, Хуан Хе тощо.

Завдяки великій популяризації цього інструменту, китайські цимбали тепер можна почути на всіх континентах і в різних музичних жанрах та стилях. Сьогодні янцінь та його іноземні «аналоги» в різних країнах називаються по-різному, але загалом він відомий під англійською назвою *hammered dulcimer* (цимбали з молотком). Сюй Сюедун додає: «Янцінь - єдиний музичний інструмент, який має подібні версії, що грають у понад 60 країнах світу» [цит.за 53].

Про поширення та академізацію Янця свідчить низка національних конкурсів за участю інструмента:

- Молодіжний національний конкурс інструментальної музики Сучжоу;



- листопад 2001, місто Сучжоу;
- Національний телевізійний конкурс інструментальної музики Центрального телебачення Китаю (ССТV); 2007, місто Пекін;
- Третій Китайський національний конкурс інструментальної музики; жовтень 2008, місто: Сіань;
- Пекінський національний конкурс інструментальної музики; *липень 2019, місто Пекін;*
- Виставка народного музичного мистецтва «Національний кубок ритміки. Липень 2022 р.»; місто Пекін;
- Національний конкурс інструментальної музики Чженчжоу; травень 2023, місто Чженчжоу.

Про активну участь у популяризації та академізації янциня, яку брала авторка дослідження свідчить низка нагород її за участь та перемоги у конкурсах як в Китаї, так і в Україні:

- Конкурс виконавців Yangqin, професійна молодша шкільна група, перша премія. Премія за краще виконання композиції на Янціні. Провінція Ляонін Місто: Шеньян 2006р.
- 3-ій Національний конкурс музичних інструментів китайських академій мистецтв. Нагорода за майстерне виконання програми молодіжної групи Yangqin. Місто: Шеньян, 2008р.
- Китайський молодіжний етнічний концерт «Аромат персика та сливи»; серпень 2009, місто: Шеньян. *На цьому конкурсі авторка дослідження (Ж.Ц.) отримала Першу премію за спеціальне виконання соло на Янціні.*
- Третій Всеукраїнський конкурс виконавців на народних струнних, духових та ударних інструментах ім. Анатолія Онуфрієнка. Диплом I ступеня в категорії «Цимбали». 22-25 березня 2012р. Україна.

Дрогобич (Див. Додаток 1).

- Третій всеукраїнський конкурс виконавців на сопілці та цимбалах «Волинська гуковиця» у номінації «Цимбали». Диплом переможця. Україна. Луцьк 2013 (Див. Додаток 1).

Перелічені окремі Концерти та Конференції у рамках Конгресу також підтверджують поширення та популярність інструмента в країні та за її межами:

- 15-й Всесвітній конгрес цимбалістів: Янцинь - Спеціальний концерт; листопад 2019, місто Аньхой;
- 15-та Всесвітня конференція присвячена Янциню - Спеціальний концерт Юньнань Янцинь; листопад 2019, місто Куньмін;
- 15-ий Всесвітній конгрес цимбалістів: Концерт Столичного педагогічного університету: «Моя Батьківщина і я»; листопад 2019, місто Пекін;
- Шеньянський міський коледж на Третьому національному фестивалі інструментального музичного мистецтва в провінції Ляонін. 2022. 12. 04, місто: Шеньян тощо.

Участь китайських виконавців у Світових конгресах цимбалістів стали вагомим стимулом до розширення музичного світогляду, взаємопроникнення китайської та європейсько традицій. Багатий та різноманітний репертуар, який виконується на великих концертних цимбалах системи «Шунда» тепер перекладено і виконується на янцині.

Про популярність та майстерність китайських виконавців-цимбалістів свідчить той факт, що багато років поспіль вони постійними учасниками, а також натхненниками Світових конгресів цимбалістів. Саме - Сян Зухуа є віце-президентом Світового конгресу цимбалістів. У 2005 та 2019 роках Китай приймав, відповідно, 8-й та 15-й Всесвітні конгреси цимбалістів. Такий захід мав на меті популяризувати музику на цимбалах у всьому світі [53].

У 2008 році мистецтво гри на янціні в провінції Сичуань (на південному заході Китаю) було внесено до переліку об'єктів нематеріальної культурної спадщини країни.

Про поширення, та, водночас, академізацію янцинця в Китаї свідчать наступні цифри. Його популярність, паралельно із технічними вдосконаленнями, з середини ХХ століття неупинно зростає. У Китаї зареєстрована найбільша кількість гравців на янціні. Сюй Сюедун зазначає: "За оцінками, в Китаї налічується 50 000 професійних виконавців на янцінь і 400 000 людей, які вчаться грати на цьому музичному інструменті" [53]. Отже, в Китаї грає на янціні більше людей, ніж у всіх інших країнах разом узятих.

У 2012 році в Ханчжоу (столиця східнокитайської провінції Чжецзян) відбувся перший фестиваль гри на янціні, на які з'їхалися 550 учасників з Китаю та інших країн. У рамках фестивалю проводились конкурси, концерти та конференції. Кількість учасників неухильно зростала з кожним роком: з 550 у 2012 році до 800, 1 300 і понад 2 000 у 2014, 2016 і 2018 роках відповідно. У Китаї янцінь включено до музичних курсів початкових шкіл, середніх шкіл та вищих навчальних закладів. Сьогодні у понад 100 університетах Китаю є спеціальності, пов'язані з янцінь [53].

#### **1.4. «Чотири основні школи» гри на янціні, як стильові напрями в китайській музиці**

Назва «Чотири основні школи», запропонована китайськими музикантами-професіоналами, з'явилась в останні два – три десятиліття. Насправді, у пропонованому формулюванні, це не *школи* гри на янціні (у загальноприйнятому понятті «школи»), - це скоріше стильові напрями в

китайській музиці. Оскільки янцинь - один з основних, ведучих інструментів у сучасних китайських ансамблях та оркестрах народних інструментів, у них багато спільних засадничих прикмет, але є і певні відмінності.

Сюй Пінсін, музикант-віртуоз, музикознавець, один з ранніх виконавців на янцині після культурної революції в Китаї, а згодом мандрівний музикант з Канади, у тезах «Розвиток та порівняння цимбалів Китаю та інших країн» (1987) [109, с.11] згадує, що ці школи, які він включив до своїх досліджень є найпопулярнішими. Але назвою «Чотири основні школи» автор не послуговується.

Сян Зухуа, - автор «Мистецтво китайських цимбалів» (1992) ідентифікує ці чотири школи гри на янциня; беручи за основу музичні стильові регіональні спрямування: виділяючи наступні: *Кантонська*, *«Цзяннань Сиджу»*, *Сичуаньська*, *Північно-Східна* [67, с.12].

В той же період, музикант Чжен Баохен у підручнику «Вивчення мистецтва янциня» (1995) [93, с.12] стисло представляє сім шкіл, у тому числі згадує чотири традиційні школи, додаючи ще три школи гри на янцині, а саме – школа Синьцзян, також Тибетська школа «співу і танців» та школа у Внутрішній Монголії, де також навчали гри на янцині. Щодо назви чи термінології, він також жодного разу не використовував терміну «Чотири основні школи».

Необхідно відзначити, що музика Китаю неоднорідна в силу територіальних, соціальних, культурних відмінностей провінцій цієї величезної країни. Кожна зі шкіл формувалась під впливом певного етно-культурного середовища.

*Кантонська янцинна* школа основана на традиціях кантонської інструментальної музики. Янцинь в кантонському інструментальному ансамблі використовують в якості ведучого інструмента. До Кантонської янцинної школи відноситься музика для янциня, яка витримана в

інструментальних традиціях «Гуандун єну», кантонській опері «Юедзю» та кантонському оперному співі «Юецюй». Кантонський оперний спів широко популярний не тільки в провінції Гуандун, а й серед кантонсько-мовних спільнот у Гонконзі, Макао, Південно-Східній Азії, Лондоні. Північній Америці слідуючи хвилі міграції з кінця XIX ст.

Відомі імена двох видатних представників Кантонської янцинної школи - Цю Хечоу (1880-1942) і Лю Веньчен (1898 - 1981). Цю Хечоу - відомий кантонський музикант, один з перших творців музики для янциня. Займався дослідницькою роботою, писав про янцинь та komponував музику. В 1949 році ці публікації використовувались при створенні програм для виконавців янциністів у музичних вузах всієї країни. Музиканти різних регіонів Китаю почали все частіше створювати оригінальні твори та перекладення музики для янциня, багато з них були опубліковані. Надруковані музичні партитури першої половини XX ст. є масштабними кількочастинними творами, у той час як музичні твори останніх п'яти десятиліть – переважно менші за розмірами.

*Цзяннань Сиджу* - це стиль традиційної китайської інструментальної музики регіону Цзяннань. Термін «Цзяннань Сиджу» складається з двох частин: «Цзяннань» - традиційна назва Південного регіону Китаю; «Сиджу» - у буквальному перекладі «шовк і бамбук». Шовк являвся традиційним матеріалом, з якого виготовляли струни, і бамбук - матеріал для китайських флейт. Звідси походить і склад інструментального ансамблю «Цзяннань Сиджу», адже характерними для цього стилю є, відповідно, струнні та духові китайські народні інструменти.

Термін «Сиджу» також визначає стиль інструментальної музики, яка практикувалась у Південних регіонах, насамперед у Шанхаї. На початку XX століття Шанхай став центром діяльності Сиджу, міська еліта організовувала численні аматорські клуби виконавства Сиджу для публічних виступів та для власної розваги. Шанхайська Сиджу стала основою сучасного китайського

оркестру в середині ХХ століття.

Цзяннань Сиджу, як правило, вважаються народною традицією, а не професійним музикуванням, і найчастіше використовується аматорами. В середині ХХ ст. цей стиль також увійшов у навчальну програму Китайських консерваторій, де продовжує вживатись у великих ансамблях та оркестрах народних інструментів, основою яких є духові та струнні інструменти.

*Сичуанська* школа гри на янціні є унікальною регіональною школою, яка є нерозривно поєднана з сичуанською розповідною піснею і незвичною групою музикантів. У провінції Сичуань побутує інший вид інструменту – «сичуанський янцин»». Серед всіх виконавських янцинних шкіл, Сичуанська відмінна тим, що виконавці звертаються до інструментального жанру «цюйпай» (що в перекладі означає «мелодія»). Характерним для цієї школи є гра на янціні зі співом.

*Північно-Східна* школа, відома також під назвою «Маньчжурська» школа гри на янціні. Південно-Східна янцинна школа визначається музикою, яка виконувалась в областях так званих «Трьох Північно-Східних провінцій»: Хейлунцзян, Ляонін та Цзінь. В цьому регіоні, де широко популярний театр тіней маріонеток, янцин відіграє важливу роль.

Створена на початку ХХ ст., школа основана на сольних п'єсах для янціня, перекладених **Чжао Діансюєм** та виконуваних музикантами у театрах тіней маріонеток у провінції Ляонін. Чжао Діанцюй вважається також одним із ранніх музикантів янциністів, хто стояв на засадах творення сольних традицій виконання на янціні, здійснив багато аранжувань та перекладів для цього інструмента.

Відомим представником цієї школи є блискучий виконавець та педагог Сюй Пінсін. У своїх роботах він вживав термін «Маньчжурська школа» (1995, 1996). Аналізуючи альбоми музики для янціні Сюй Пінсіна, музикознавці відзначають, що автор торкається низки різних стилів для цього інструменту,

які присутні в арсеналі китайської класичної музики.

### **Висновки до першого розділу**

Отже, китайські цимбали - *янцин* пройшов тривалий шлях самостійного розвитку та вдосконалення, починаючи з епохи династій Хань і Тан, під назвою *чжу*, а далі, в час династії Мін, уже як *янцин*. Протягом багатовікової історії *янцин* використовувався як ансамблевий інструмент, у час розвитку, формування традиційних китайських ансамблів, у залежності від задуму митця чи при необхідності створення певного колориту, також залучали *янцин*.

В кінці XIX - на початку XX століть, коли вже був сформований оркестр китайських народних інструментів, до групи струнних також вводять китайські цимбали – *янцин*. Отже, виходячи з музичної практики, спочатку в академічній музиці, коли інструмент почав трактуватись як сольний, не було сольної традиції виконання на янціні. Репертуар фактично складався з ансамблевих п'єс, з яких партії янціня перекладалися та виконувалися на інструменті соло. Таким чином формувався професійний янцинний репертуар.

Викладання гри на янціні поширюється по багатьох навчальних закладах. Зокрема, у кожній китайській консерваторії існують класи янціня. У країні проводиться низка культурних заходів: концертів, конгресів, конференцій тощо, які свідчать про міцні викнавські, композиторські, методичні цимбальні традиції та їх неперервний розвиток. На кінець XX - початок XXI століть у понад 100 університетах Китаю є відкриті спеціальності, пов'язані з викладанням гри на янціні.

Виділене у китайському музикознавстві поняття «Чотири основні школи», було запропоноване музикантами-професіоналами в останні два – три

десятиліття. Насправді, це не *школи* гри на янціні, а скоріше стильові напрями в китайській музиці, у залежності від регіону виникнення. Це - *Кантонська*, *«Цзяннань Сиджу»*, *Сичуаньська*, *Північно-Східна*. Сюй Пінсін та Сян Зухуа - музиканти-віртуози, музикознавці, композитори виділяють чотири спрямування. Музикознавець Чжен Баохен пише про сім шкіл, додаючи до перелічених ще три школи гри на янціні: школа Синьцзян, Тибетська школа «співу і танців» та школа у Внутрішній Монголії.

Оскільки янцінь виступає одним із ведучих інструментів у сучасних китайських ансамблях та оркестрах народних інструментів, у цих школах багато спільних засадничих прикмет, але є і певні відмінності. Це- різниця у тембрових особливостях, характері мелодики, у способах видобування звука тощо.

Необхідно відзначити, що музика Китаю неоднорідна в силу територіальних, соціальних, культурних відмінностей провінцій цієї величезної країни. Кожна зі шкіл формувалась під впливом певного етно-культурного середовища.



## РОЗДІЛ 2

### ІСТОРІЯ ФОРМУВАННЯ КИТАЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНАСАМБЛЮ ТА ОРКЕСТРУ КИТАЙСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

#### 2.1. Шляхи розвитку та особливості національних ансамблів інструментальної музики

У контексті розвитку світової культури всі музичні інструменти спочатку виконували ритуальні функції. В Китаї в чжоуський і чжангський періоди (XI - III ст. до н.е.) музичне мистецтво - пісні і танці відокремлюються, поступово удосконалюються музичні інструменти і техніка музичної гри. Високо цінуючи музичне мистецтво, китайці казали: «Слова можуть обманювати, люди можуть прикидатися, тільки музика не здатна на це» [70, с.12].

Час виникнення, процес розвитку та поширення національної інструментальної музики, зокрема китайських національних інструментальних ансамблів сягає своїм корінням дуже давніх часів — до раннього періоду династії Цін (221-207 до н. е.). Це унікальна і найпоширеніша форма інструментальної музики в Китаї, яка з давніх часів супроводжувала найрізноманітніші сфери життя різних верств населення. Протягом тисячоліть ансамблева музика різного складу виступала яскравим виразником основних його ідей, мрій, сподівань та прагнень, використовувалась для вираження радощів і смутку, думок, почуттів та естетичних смаків народу. У первісному суспільстві виконання інструментальної музики було тісно пов'язане з народними танцями, працею та побутом людей [22, с.125]. Особливий «музичний комплекс» що носив в традиції назву «музики юе», об'єднував

музикування (гру на народних інструментах), спів і танці. Починаючи з іньської епохи і всі наступні періоди «музичний комплекс» був обов'язковим компонентом сценарію обрядових акцій (жертвоприношень) та офіційних церемоній напіврелігійних - напівсвітських та світсько-етикетного характеру. Оркестри супроводжували світські та релігійні церемонії: в імператорському палаці та в буддійських та даоських храмах.

Найсуттєвішою особливістю древньокитайської музики, яка збереглася до наших днів була її пентатонічна будова («п'ять звуків» - «у шен»). Поряд із пентатонікою використовувався дванадцятитоновий звукоряк у межах октави. Він поділявся на шість непарних шаблів звукоряда – «чоловічих» – «лю люй», і на шість «жіночих» - «лю лю». Зазначені числові характеристики в китайській музиці, безумовно, свідчать на їх спорідненість з космологічними уявленнями. Також вважається, що кожен із п'яти шаблів пентатоніки наділявся відповідною символікою та семантичними зв'язками. До них у китайській традиції відносились колір, стихія, природні сутності та явища, астральні об'єкти, людські якості тощо). Новоселова А. у своїй дис. «Шёлк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая» відзначає: «Крім математичного обґрунтування ладу Пентатоніки (найдавніша пам'ятка — трактат «Гуаньцзи», що приписується Гуань Чжуну, — 7 ст до н.е.), була розроблена складна символіка шаблів П., де п'яти звукам відповідали 5 стихій, 5 смаків; крім того, тон "гун" (с) символізував правителя, "шан" (d) - чиновників, "цзюе" (е) - народ, "чжи" (g) - діяння, "юй" (а) - речі" [58, с.120].

В контексті музичної культури традиційного Китаю поширені вчення про взаємозв'язок та взаємозалежність музичних інструментів та матеріалів, з яких вони виготовляються. Окрім внутрішніх зв'язків, які проявляються в контексті музичної культури, мають і зовнішні зв'язки з іншими явищами культури традиційного Китаю: поезією, літературою, живописом і каліграфією, філософією, етикою, естетикою і тощо.

Традиційно музичні інструменти, у залежності від матеріалу виготовлення, у працях китайських дослідників поділялися на «8 тембрів» (八音):

- шовкові 絲弦 – струнні (струнні щипкові *пипа, саньсянь*; струнні смичкові *ерху, чжунху, цзинху, баньху, тицинь* тощо);
- бамбукові 竹 – дерев'яні духові *курфен* (флейти, *цуйди, дунсяо*; губний орган *шен*);
- дерев'яні 木 – ксилофони;
- кам'яні 石 – літофони (набір кам'яних плит, які відповідно настроєні з додаванням бронзових двіночків);
- металеві 金 – дзвони, металофони, цимбали, гонги;
- глиняні 土 – сюнь, ударний фоу;
- гарбузові 匏 – духові з вільною тростиною – губний органчик *шен*, у якому повітряним резервуаром виступає гарбуз, і в нього вставлені 13, 24 та 26 бамбукових трубочок;
- шкіряні 革 – ударні-мембранофони, ударні, що відміряють такт *цзе* (*Цзе ; таньбань – ідіофон із сандалового дерева, пэнлин – дзвіночки*)

Також необхідно зазначити, що в китайській традиції поєднання матеріалів, та, відповідно, інструментів, а саме - метал-камінь, та друга пара - шовк-бамбук є інструментами юэ.

Така класифікація входила у систему усин-багуа (п'ять стихій, вісім елементів, вісім триграм) і про неї писалось ще в "Книзі змін" ("Іцзін" династії Чжоу), де були викладені триграми, які позначали основи світла і темряви, Небо і Землю, чоловічу і жіночу строни (інь — ян), явища природи та сторони світу [22, с.120]. Така систематизація, символізм стихій, чисел, елементів існує в Китаї і сьогодні.

У період епохи *Тан* поети згадують одну з домінантних концепцій у системі музичної культури Китаю — *Сичжу* або *Сичжуюе*. За словами

дослідників, в «сучасній китайській музичній культурі *сичжу*, або *сичжуюе* означає, перш за все, *рід ансамблю та ансамблевого музикування*. У цьому сенсі *сичжуюе* — не що інше, як одна велика, внутрішньоскладена музично-культурна традиція, вік якої понад тисячу років» [58, с.94].

Коротко окреслюючи параметри та спектр основних музичних традицій Сичжуюе сьогодні, дослідники «відзначають наступні:

Цзяннань Сичжу (江南絲竹jiāngnán sī zhú);

Гуандун іньюе (廣東音樂guǎngdōng yīnyuè);

Чаочжоу ханьюе (潮州漢樂cháo zhōu hàn yuè);

Наньінь дапу (南音大譜nányīn dà pǔ);

Дунцзін іньюе (洞經音樂dòngjīng yīnyuè)» [58, с.92].

Необхідно вказати, що в сучасному ансамблі *сичжу* (як *цзяннань*, так і інших традицій) є два типи «шовку»: смичкові струнні та струнні щипкові. Окреслюючи темброві особливості інструментів із участю шовку в сичжу слід відзначити, що «звучання розшаровується, і поглинання його народжує в один і той же час два різні відчуття: одне — щільного, суцільного звуку *ерху*, що тягнеться, інше — сухуватих, переривчастих переборів *лютні піпа*. *Діцзи* накриває це звуком іншої природи, але схожим з *ерху* в безперервності, гладкості течії. Різномірну тягучість *дицзи* та *ерху* чудово «пересипає» голос піпа, тим самим створюючи особливий акустичний рельєф» [58, с. 93].

Кількісний та якісний склад ансамбля *сичжу* постійно змінюється та варіюється. Окрім трьох основних, решта інструментів використовуються в ансамблі ситуативно, у залежності від образного навантаження та естетичної необхідності. Саме в цьому проявляється основна визначальна властивість китайської музики загалом, та *цзяннань сичжу*, зокрема. Варіативність вкладів, як домінантна риса китайської ансамблевої музики.

Так, для прикладу, із струнних у одному із творів, необхідними є лише

один представник із групи *хуцинь*: це може бути *ерху*, або *чжунху тощо*. Саме регіональна приналежність, конкретна місцевість диктує вибір того чи іншого *хуциня*.

Про варіативність складу ансамблів свідчать і наступні твердження дослідників. Наведемо один із прикладів. Вони вважають що, в ансамблі можуть бути введені і *скрипка ху*, що прийшли в культуру ззовні, з усіма її різновидами, *лютня піпа і цимбали янцинь*. Звідси, якщо поєднувати в одному складі разом *дицзи, ерху та пипу*, то можна говорити вже про традиції ансамблевого музикування, про *сичжуюе* [58, с.93].

Як уже відзначалось вище, усі китайські інструменти носять також символічне навантаження. Зокрема барабан асоціювався з громом, також повідомляв про початок війни. Звук інструментів з каменя та металу асоціювався у китайців із звуками грому та Центром, а винайдення барабану приписується Жовтому імператору. У залежності від матеріалу, який входить до технології виготовлення інструменту, вони відповідають порам року:

Барабан – зима.

Весна – всі інструменти, зроблені з бамбука.

Літо – інструменти з шовковими струнами.

Осінь – інструменти, зроблені з металу [69].

Звернення до глибинних шарів та інтонаційних витоків традиційної китайської музичної культури, народних поетичних текстів, древніх міфологічних уявлень, календарно-обрядових святкувань (чотиричастинні – обряди чотирьох сезонів, три- та двочастинні - святкування літнього та зимового сонцестояння), знайшло відображення у китайському фольклорі.

Відтак, народно-пісенні, інструментальні та танцювальні зразки послужили підґрунтям для створення авторських інструментальних та пісенних творів, як сольних, так і ансамблевих та оркестрових. Використовуючи міфологічні сюжети, історичні легенди, традиції

календарно-обрядових дійств сучасні китайські митці створили низку оригінальних інструментальних ансамблевих та оркестрових опусів, а також аранжувань для різних складів народних ансамблів чи оркестрів.

Всім інструментам, які входили в «музичний комплекс» приписувались магічні дії, допомагали у світобудові та впливали на зв'язок людей із вищими силами. Так у першоджерелах згадується, що «...з допомогою шести парних та непарних щаблів, п'яти звуків та восьми тонів, шести танців та величаво-гармонічних музично-пісенних творів звертаються до духів та божеств, упорядковуються справи в удільних князівствах та царствах, наводяться у згоду десятки тисяч народів, утихомирюються гості, які прибули до правителя (тобто іноземні посланці), наставляються люди, які проживають у периферійних краях [цит.за 22, с.125].

Особливо велике значення приписується музикуванню, а саме, вважається що саме музикування приводить у рівновагу та гармонію Небо і Землю, і здійснюються принципи керування суспільством. Цитуючи першоджерела та посилаючись на них, відзначаємо, що «... той, хто розбирається в голосах, відтак усвідомлює звук; той, хто розбирається у звуках, відтак усвідомлює музику; той, хто розбирається в музиці, усвідомлює способи управління державою [цит.за 22, с.125].

Природа музичного мистецтва, відтак, **саме музикування**, як сольне, так і ансамблеве, - вважалось ідеальною моделлю на шляху переходу від хаосу до гармонії, яке відбувалось через посередництво людини, руками якої і створювались музичні інструменти.

Згодом, з розвитком філософських шкіл та осмислення архаїко-релігійних поглядів на музику, в Китаї утвердилась натуралістично-філософська концепція – юе, яка трактувала музикування як світової музичної основи – «космічної музики», яка і виступає «гармонізуючим підґрунтям соціокосмічного універсуму» [цит.за 22, с.128].

Така думка була домінуючою і в танській епоху і в епоху Шести династій: «музикальний комплекс» заслуговував особливої уваги і шани. Майже всі божественні та легендарні персонажі наділялись талантом композитора чи виконавця. У китайській писемності слова «музика» та «радість» позначалась однаковим ієрогліфом «ле» (з різницею у вимовлянні).

У відповідності до основних епох Шан або Іннь - XVI - XI ст. до н.е.; Чжоу і Чжанго - XI - III ст. до н.е.; Ціннь - 221 - 207 рр. до н.е.; Хань - 206 - 220 рр. до н.е.) тощо, були відомими та популярними різні історичні особистості, герої легендарних оповідей (Мулан, Юй, імператори та полководці).

Введення янцзиня в ансамблі народних інструментів припало на кінець правління династії Мін (1368 – 1644) та пов'язано з підйомом китайського народного оперного мистецтва. Зростання популярності цього жанру сприяло швидкій інтеграції янцзиня з місцевими народними інструментами. Це породило нову форму оркестру і додало нового тембрового звучання китайському народному мистецтву. Згодом, наприкінці правління династії Цин (1616-1911) янцзинь став невід'ємною частиною майже всіх китайських народних опер для різних етнічних груп по всій країні.

## **2.2. Формування оркестру китайських народних інструментів**

Описуючи історію формування оркестру китайських народних інструментів, необхідно відзначити сферу їх побутування. Вони були задіяні у різні аспекти суспільного життя. Їх склад та кількість буди також дуже різноманітними: невеликі традиційні ансамблі та оркестри великих складів.

Як згадувалось вище, що у кожен епоху були популярними свої міфологічні та історичні герої, так у відповідності до епохи формувались оркестри різних типів та складів. Науковці відзначають, що в ранній період

династії Цінь (221-207 до н. е.) був популярним оркестр «дзвонів і барабанів», а у час правління династій Цінь, Хань (206 до н. е. - 220 н. е.) и Вей-Цзінь (220 – 420 гг. н.е.) – поширювались оркестри духових і ударних інструментів. В період панування династій Суй (581 — 618 гг.) і Тан (618 — 907 гг.) формувались свої традиційні оркестри. Синтез використання оркестрів духових та ударних поряд з оркестром струнних та ударних інструментів був популярним у наступну епоху династій Мін (1368 –1644) та Цін (1616 – 1911) [94, с.4].

Соціальна та культурна ситуація в Китаї на зламі століть, а саме *реформа «Бяньфавейцин»*, яка датується 1894 роком, продемонструвала політику відкритих дверей: учені ери «Цін» прагнули підтримувати зв'язки з іншими країнами. Школи, під назвою «Сюетан», поширювали пісні нового часу, учні школи оволодівали нотною грамотою, знаннями про музику для фортепіано, язичкових фісгармоній та інших інструментів.

Важливою віхою розвитку країни став масовий виступ громадян у Пекіні та інших містах проти підписання Версальського договору - вагома подія в історії республіканського Китаю, так званий *рух «4 травня 1919 року»* (五四運動 Wūsì Yùndòng). Цей рух став прецедентом солідарності народу у новій державі та став складовою та поштовхом такого важливого явища в Китаї, як *Рух за нову культуру*.

Мистецтво цього періоду відрізняється тенденціями взаємопроникнення між європейською та китайською національною музичною культурою. В цей час, на початку ХХ століття, на склад традиційних китайських оркестрів почав впливати західноєвропейський симфонічний оркестр, відповідно, склади національних китайських ансамблів доповнювались інструментами з європейського континенту. Виникали передумови формування нового оркестру, приближеного до симфонічного.

Першою спробою організувати оркестр китайських народних



інструментів була діяльність музичного товариства «Датун». Слід відзначити, що Чжен Цзінвень разом із со своїм двоюрідним братом, започаткували у 1918 році школу «Циньсе» в Шанхаї, яку в 1919 році під впливом руху «*4 травня 1919 року*» та прогресивного явища, про яке говорилось вище, а саме - *Рух за нову культуру*, перейменували в музичне товариство «Датун».

Превалюючим завданням суспільства стало вивчення китайської та західної музики у їх взаємопроникненні, з цією ціллю пропонувалося «ретельно дослідити європейську музику, вивчити давню китайську музику та способи її перетворення для того, щоб і Китай, і Захід сприяли взаємному збагаченню культур, визначили її сутність та виробили провідні ідеї» [102, с.12].

Спочатку Чжен Цзиньвеню, який хотів створити народний оркестр, у 1924 році вдалось зібрати жіночий оркестр в кількості 30 осіб (переважно це були студентки Жіночої школи Цан Шен Мінчжі в Харбіні. Оскільки, ця школа, як і школа хлопчиків була розформована, оркестр перестав існувати. Організувати чоловічий колектив оркестру також не вдалось.

За пропозицією Лю Яочжана, у 1929 році відбулось об'єднання низки музичних товариств – загалом 10 колективів: «Датуна» з Шанхайським товариством народної музики, дослідницьким товариством піпи Ван Ші (Ван Ютіна), оркестром Сяофей, студією Цінь Лю та інших [96].

Вибравши з кожного колективу по кілька талановитих музикантів, вдалось створити оркестр близько 40 учасників. Оскільки традиційна виконавська практика допускала низку вільних трактувань та виконань творів, окрім того, традиційна китайська нотація (ієрогліфічна та цифрова) бі льш придатна для сольної музики, то гра по нотах створювала певні труднощі. Цікавим є той факт, що в колективі вперше почали почали вивчення та застосування європейської нотації.

Восени 1929 року музиканти-композитори «Датуна» стали авторами

колективного твору в чотирьох частинах - «Велика громадянська музика» (国民大乐) *guómín dà yuè*). На концерті, присвяченому боротьбі з наркотиками, в січні 1930 року, успішно відбулась його прем'єра [88, с. 36].

В оркестрі товариства «Датунь» існував поділ на колективи: *мідні, струнні щипкові, струнні смичкові та ударні інструменти*. До групи *духових* входили: флейта діцці (1), сопілка чжуді (2), багатоствольна флейта пайсяо (1), ротовий орган шен (2), окаріна сюнь (1), поперечна бамбукова басова флейта чі (1), басовий духовий інструмент, схожий на європейський фагот – *beisiguan* (2). Всього в групі було 10 чоловік.

Струнна смичкова група складалась з ерху (4), гунху (2) – всього 6 осіб. У струнно-щипковій групі було 15 музикантів: піпа (4), малий хулей (2), великий хулей (2), цінь (1) шуанцін (2), альтова лютня чжунжуань (2), 72-струнна арфа кунхоу, 50-струнна велика цитра сє.

У склад ударної групи входили: великий і малий барабани, морський гонг хайло, малий бянчжун, фансян (рама з підвісними мідними пластинами), тонкі гонги баобо, колотушки бую, фоу (глиняная амфора як ударний інструмент), бамбукові колотушки бадала.

Такий оркестр ґрунтувався на моделі Цзяннаньського оркестра струнних та духових інструментів та функціонував до 1940-х років. Оркестранти відрізнялись добрим виконанням на ерху, флейті діцци, піпі, янцині, сяо, шене [88, с. 36].

Процес проникнення зразків західної музичної культур, окремі прояви якого датуються серединою XIX століття, позначився на формуванні і симфонічних оркестрів. Так, створення першого симфонічного оркестру відноситься до 1869 року в Шанхаї при Вищій школі святого Ігната (сьогодні Вища школа Сюйхуей). На початок XX століття в країні працювали такі оркестри: «Пекінський симфоніческий оркестр ім. сера Роберта Харта,

Шанхайський муніципальний симфонічний оркестр и Харбінський симфонічний оркестр при управлінні Китайської Східної залізничної дороги» [72, с. 78].

Близько 50 оркестрів малого складу було відомо на кінець 1940 років [29].

У музикознавчих джерелах збереглися імена перших диригентів симфонічних оркестрів, це - Цзюнь Цзелі (1878-1950), Олександр Добурський, Рудольф Бак [45, с. 58].

Щодо точної дати виникнення першого оркестру китайських народних інструментів, який створювався за зразком європейського симфонічного, китайські музикознавці і зокрема - Чу Юй Чен, схиляються до думки, що історію китайських оркестрів слід вести з 1953 року (оркестр створений у Пекіні) – після заснування КНР та з моменту діяльності «Китайського народного оркестру радіомовлення» на основі діяльності музичного товариства «Датун» [96].

Пен Сювень (1931 –1996), який став першим диригентом оркестра китайських народних інструментів, добре володів мистецтвом гри на ерху, що допомогло йому розуміти специфіку звукоидобування та темброві особливості окремих інструментів та звучання оркестру загалом [60, с. 36].

Такого типу оркестри сьогодні поширені у різних містах та регіонах Китаю і функціонують при музичних коледжах, консерваторіях, педагогічних університетах. Серед них слід відзначити наступні професійні оркестри народних інструментів: Центральний оркестр китайських народних інструментів Радіо Китаю (головний диригент —Пен Цзяпен); Шанхайський оркестр китайських народних інструментів (головний диригент — Ван Пуцзянь); Гонконгський оркестр китайських народних інструментів (головний диригент — Янь Хуічан); Тайваньський оркестр китайських народних інструментів (головний диригент —Лі Шімін) [106, с.107]. Масштабний склад оркестру китайських народних інструментів (кит. 中国民族乐团 –б ук

в. —китайський народний оркестр), опирається на народні інструменти основного етносу Китаю – *хань*. У ньому поєднуються духові, ударні, струнно-смичкові та щипкові інструменти.

Ожте, на сьогодні, оркестр китайських народних інструментів має такий основний склад:

- група духових інструментів — бамбукова флейта *діцзі (чжуді)*, гобої *гуаньцзи і сона*, губний орган *шен*;
- група ударних інструментів — великі та малі тарілки *дало і сяоло*, барабани *гу* та інші інструменти;
- група струнно-щипкових — лютня *піпа*, цитри *жуань, люцінь*;
- група струнно-смичкових інструментів — *гаоху, ерху, чжунху, даху*, виолончель, *геху* або контрабас [94, с.11].

До групи струнних інструментів також входять китайські цимбали – *янцин*. В оркестрі *янцин* часто додає гармонії, виконуючи акорди або арпеджіо. Оскільки *янцин* м'якший за інші китайські інструменти, його зазвичай розміщують у передній частині оркестру, у ряду безпосередньо перед диригентом. Однак це не є обов'язковим правилом: так, Сінгапурський китайський оркестр розташовує *янцин* ближче до секції ударних. Враховуючи таку особливість інструменту, що його (*янцин*) звуки зберігаються ще довго після їх відтворення, таке розташування мінімізує результуючий дисонанс. Якщо руки вільні (наприклад, у періоди відпочинку), накриття струн руками швидко гасить вібрацію.

Часто музикознавці, дослідники музики, виконавці називають *янцин* «китайським фортепіано», оскільки воно відіграє незамінну роль у **акомпанементі** китайських струнних і духових інструментів.

**Сольний репертуар** *янцин* включає більше прийомів, ніж зазвичай вимагається для оркестрових п'ес. Сюди, зазвичай, відносять ***вібрато***, ***портаменто***, тощо.

Склад оркестру китайських народних інструментів класифікується за кількістю осіб: 1) малий оркестр (близько 40 учасників), 2) середній оркестр (близько 50 учасників, 3) великий оркестр (більше 60 учасників) [60, с. 36].

Окреслюючи загальний діапазон оркестра: від «С» (великої октави) – це найнижчий звук *геху* і *жуан* до «g<sup>4</sup>» (четвертої октави) - це найвищий звук бамбукової флейти *чжуді*, *люціня* та *баньху*). Отже діапазон оркестра складає п'ять з половиною октав.

Специфіка звучання оркестру проявляється в тому, що, насамперед, кожен інструмент (був сольним) має індивідуальну будову та власний стрій, звідси виникають проблеми унісонного звучання навіть у середині однієї групи. Але саме ця неоднорідність створює неповторний специфічний колорит, звукопис, різноманітність тембрів – всі ці параметри надають національну характерність у звучанні.

## **Висновки до другого розділу**

На жанрові різновиди у китайської музиці, як і на формування ансамблевих складів, а також компонування ансамблевої інструментальної музики, як правило, вирішальне значення мали географічні особливості регіону, специфіка та відмінності способу життя й рівень розвитку технологій у суспільстві, а також необхідність враховувати пропагандистські потреби уряду. Отже, відповідні стилі гри та складки залежали від історичних, культурних, соціальних передумов розвитку регіону.

В ансамблі народних інструментів введення янціня на кінець правління династії Мін (1368 – 1644) пов'язано з розвитком китайського народного оперного мистецтва. Популярність жанру опери сприяло швидкій інтеграції янціня з місцевими народними інструментами, відтак привело до

створення нової форми оркестру, збагативши його новим тембровим звучанням.

На початку минулого століття на базі традиційних створювалися невеликі ансамблі, які стали прообразом оркестру народних інструментів.

Процес проникнення зразків західної музичної культури у середині XIX століття, позначився на формуванні і симфонічних оркестрів. У 1869 р. в Шанхаї при Вищій школі святого Ігната було створено перший симфонічний оркестр. На початок XX століття в країні працювали Пекінський, Шанхайський, Харбінський симфонічні оркестри.

Датою виникнення першого оркестру китайських народних інструментів, який створювався за зразком європейського симфонічного, китайські музикознавці вважають 1953 р. Оркестр створений після заснування КНР шляхом об'єднання «Китайського народного оркестру радіомовлення» на основі діяльності музичного товариства «Датун».

На сьогодні, оркестр китайських народних інструментів має такий основний склад: група духових — бамбукова флейта *діцзі*, гобої *гуаньцзи* і *сона*, губний орган *шен*; група ударних інструментів — великі та малі тарілки *дало* і *сяоло*, барабани *гу* тощо; група струнно-щипкових — лютня *піпа*, цитри *жуань*, *люцінь*; група струнно-смичкових інструментів — *гаоху*, *ерху*, *чжунху*, *даху*, виолончель, *геху* або контрабас. До групи струнних інструментів також входять китайські цимбали — *янцінь*.

Оркестр китайських народних інструментів класифікується і за кількістю осіб: 1) малий оркестр (близько 40 учасників), 2) середній оркестр (близько 50 учасників, 3) великий оркестр (більше 60 учасників)

Щодо використання янціня, відзначаємо, що інструмент виступає в китайській традиції як ансамблевий, так і сольний. В оркестрі будь-якого складу, янцінь часто використовується як акомпануючий інструмент, який створює тло для інших (солюючих). Граючи акорди або арпеджіо, янцінь,

залежно від стилю епохи, напрямку, стильової тенденції композитора, додає оркестру специфічного тембру, створюючи контраст чи гармонійно зливаючись із звучанням усіх груп оркестру, збагачаючи його темброву палітру.

## РОЗДІЛ 3

### ОСОБЛИВОСТІ «КИТАЙСЬКОЇ ШКОЛИ ГРИ» НА ЯНЦІНІ

#### 3.1. Будова та модернізація інструмента

Творення професійної школи три на янціні вимагало також постійного удосконалення цього інструменту. Сучасний янцтнь має хроматичний стрій та легко налаштовується. Деякі види сучасного удосконаленого янціня на мають навіть глушниковий механізм.

В Китай сьогодні функціонують багато фабрик по виготовленню янціня, найпотужніші з яких розташовані у великих містах: Пекіні, Гуанчжоу, Шеньян, Таншань та ін. Тут виготовляють янціні різні за розміром та діапазоном: зокрема, великий янцінь та традиційний янцінь (Малюнок1). Великий янцінь було розроблено професорами Центральної Пекінської консерваторії Лю Юнінг і Лю Чуньян. Промислове виготовлення було здійснено майстрами Пекінської фабрики китайських народних інструментів.

*Малюнок 1. Традиційний янцінь на підставці*





Сучасний удосконалений янцинь дуже легко налаштовується, адже має додаткові рухомі підставки з лівого боку. Варто тільки настроїти всі струни в бунті на однакове звучання, а висоту звуків - додатковими рухомими підставками, що значно облегшує приготування інструменту. Таким способом легше і швидше добитися звучання квінт та октав.

Трапецієподібний янцин — це китайські цимбали з молотком. З обох боків янциня, як додаток до настроювальних гвинтів, є численні циліндричні металеві гайки, які можна рухати, щоб точно налаштувати струни або злегка підняти струни, щоб усунути небажану вібрацію, яка може виникнути (Малюнок 2).

*Малюнок 2. Гайки циліндричні, встановлені в пристроях точного регулювання.*



Сучасніші конструкції інструмента також мають рухливі кулькові гайки, які можна регулювати на ходу пальцями; це забезпечує деяку мікронастройку та додаткову динаміку під час виконання, наприклад портаменто та вібрато. Металеve кільце з прикріпленою вагою, яке носять виконавці на янцині для виконання портаменто та вібрато (Малюнок 3).

*Малюнок 3. Металеве кільце з прикріпленою вагою.*



Янцинґ на підставці традиційно оснащувався бронзовими струнами. Необхідно зауважити, що на старих китайських струнних інструментах використовувалися шовкові струни, що дозволило класифікувати янцинґ як шовковий інструмент або інструмент «сі». Використання шовкових струн надавало інструменту м'який тембр. Цю форму інструменту все ще час від часу можна почути сьогодні в «худі цінґ» (蝴蝶琴, буквально «цитра-метелик»), яку грають у традиційному жанрі шовку та бамбука регіону Шанхай, відомому як Цзяньнанґ сичжу (江南絲竹), а також в деяких кантонських музичних групах. З часом конструкція інструменту та матеріали, з якого виготовлявся, зокрема, струни – змінювались. Так, з 1950-х років використовувалися струни з легованої сталі (у поєднанні з латунними сталевими струнами для басових нот), щоб надати інструменту яскравішого та гучнішого звуку. Сучасний янцинґ може мати до п'яти рядів містків і бути хроматично організованим. Традиційні інструменти з трьома або більше рядами також все ще широко використовуються.

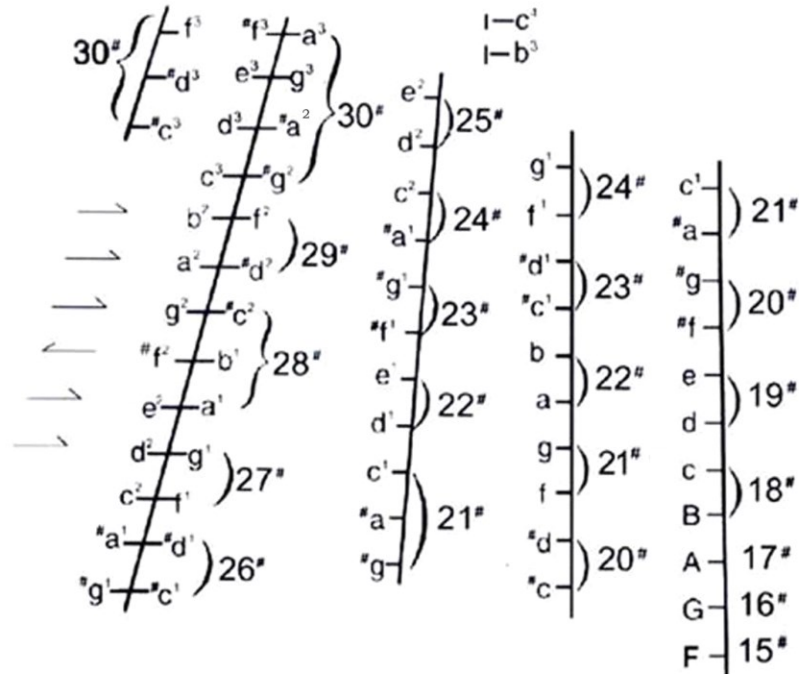
Протягом періоду розвитку та вдосконалення Янцинґа були створені різні моделі інструмента: 401: цимбали із змінною тональністю (автор Ян Цзінмін). Вирішує проблеми діапазону, точного налаштування та транспонування; 402: моделі, які часто використовуються в 21 столітті; 501:

Розроблено Gui Xili, Li Jiang і Zhou Jingshi в 1984 році на основі 401 цимбалів, хроматичне налаштування додано у високих і низьких діапазонах, а кілочки імітують тонкі нитки, які використовуються в піаніно, щоб запобігти ковзанню струн; 505: 501 - виготовляються шляхом додавання сталевих стрижнів до опорних стійок і подвійної застібки, щоб компенсувати натяг струн у поєднанні з каркасом цимбалів і додаванням амортизаторів педалей; 601: розроблено Лю Ханлі з Шеньянської музичної консерваторії у 2004 році та створено Пан Гуйцзюнем із Tangshan Guijun Musical Instrument Co., Ltd. Діапазон голосу від B1 ( великі букви) до f4 (малі буви), в основному розташованих горизонтально із широким діапазоном і легким виконанням. Відомі, виконувані на моделі 601 наступні твори: «Golden Lingsi - Random Thoughts of the Country», «Lishan Pool Shadow», «Bamboo Xiaoqin Dream» ("Золотий Лінсі - випадкові думки про країну", "Тінь басейну Лішань", "Бамбуковий сон Сяоцінь") тощо. У 2005 році він офіційно з'явився на 8-му Всесвітньому конгресі Yangqin у Пекіні.

Отже, цифри вказують на моделі Янцінь у різні часові відтинки (періоди), і кожна модель має різні характеристики та діапазони. Так, сьогодні в Китаї на усі концертні виступи та професійне навчання, виконавці та викладачі зазвичай використовують 402 Янцінь. Інструменти моделі Янцінь 601 і 501 ближчі до європейських цимбалів.

Необхідно відзначити, що цимбали моделі 402 строять на октаву вище, ніж європейські цимбали (Малюнок 4).

### “星海” 402 型扬琴基本音位图



Оскільки янцинь є різновидом цимбалів із молотком, він має багато спільних конструктивних елементів з іншими інструментами родини цимбалів. Протягом своєї історії розвитку (в Китаї) янцинь зазнав кількох значних змін. Первісний янцинь виконувався дерев'яними молоточками. Китайці обрали бамбукові молоточки, тому що бамбук має високу еластичність

Сучасний янцинь зазвичай має загалом 144 струни, причому кожна висота звучить послідовно, до 5 струн на лінію, щоб збільшити гучність. Струни мають різну товщину і закріплені з одного кінця гвинтами, а з іншого – кілочками для налаштування. Під час гри кілочки та гвинти закриті відкидною панеллю/дошкою. Ця панель відкривається під час регулювання для доступу до регулювальних кілків.

Зазвичай на янцині є чотири-п'ять містків. Справа наліво це: басовий

міст, «правий міст», теноровий міст, «лівий міст» і хроматичний міст (Малюнок 5).

*Малюнок 5. Містки і струни янцінь. Це конкретне зображення нижніх струн, які товстіші та намотані міддю.*



Під час гри треба вдаряти по струнах з лівого боку мостів. Однак удар по струнах «хроматичного мосту» виконується праворуч, а по струнах «лівого мосту» можна ударять з обох боків моста. Звукотворення на янціні здійснюється за допомогою тонких, гнучких бамбукових паличок - цінчжу. Виготовляються цінчжу із суцільної бамбукової тростини. Складаються з держака, стержня та ударної частини (головки). Для пом'якшення звучання янціня, головки цінчжу обтягують смужками силікону.

Зазвичай, цінчжу виготовляють на фабриках, водночас, доволі поширеним є їх майстрування власноручно виконавцями янціністами. У Пекіні займаються виготовленням цінчжу Куї Сі Лі та Хуан Хе. Відрізняються фабричні та майстрові цінчжу за характерною ознакою - кожен майстер

залишає особистий підпис на кінчику держака, натомість фабричні - без підписів (Малюнок 6).

*Малюнок 6. Пара цінчжу.*



Професійні музиканти часто носить із собою кілька комплектів паличок, кожен із яких видає дещо інший звук інструменту (схожий на барабанні палички західних перкусіоністів). Для гри акордами чи інтервалами китайські майстри створили - шуанїнчжу з двома ударними головками (Малюнок 7).

*Малюнок 7. Пара двоколірного бамбука 雙音琴竹. Молоток ліворуч грає квартами, а праворуч грає терціями*



Ударну частину цінчжу обтягують спеціально виготовленими смужками силікону, завдяки якому можна досягнути м'якшого звучання янціня. Для колоритного звучання цього інструменту грають дерев'яною стороною цінчжу (повернутою на 180° від ударної частини), яка утворює більш дзвінкий яскравий звук. Є палочки для янціня із загостреними кінцями, які використовуються, щоб щипнути струни, створюючи чіткий, чистий звук (Малюнок 8).

*Малюнок 8. Палички для янціня із загостреними кінцями*



Палички, виготовлені з гнучкого бамбука, один кінець наполовину

покритий силіконом. Завдяки їх унікальній конструкції є два способи гри: з силіконовою стороною для м'якшого звуку та з бамбуковою стороною для чистішого та різкішого звуку. Цю техніку, відому як 反竹 (fǎnzhǔ), найкраще використовувати у вищих діапазонах янцін. Крім того, на кінцях паличок можна щипнути по струнах, виробляючи точний і різкий звук.

Окрім творів, де звучать одинарні звуки, є низка композицій, у яких, за задумом автора, повинні звучати дві ноти: «雙音琴竹» (shuāng yīn qín zhǔ), буквально «молоточки з двох нот янцінь».

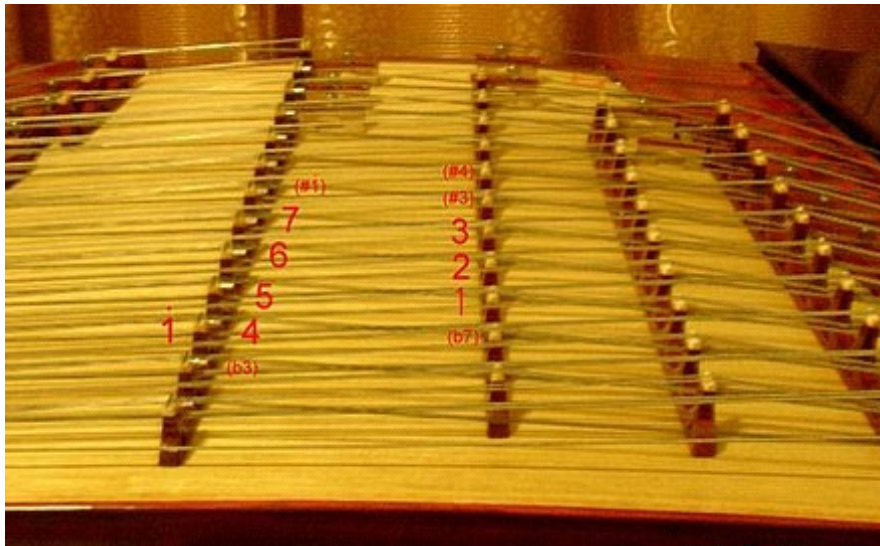
Ці спеціально сконструйовані палички мають 2 ударні поверхні, - шуанїнчжу з двома ударними головками, що дозволяє гравцеві грати до 4 нот одночасно (або навіть 8 нот, якщо вдарити по місцю - крапці, де струни перетинаються), що призводить до насиченого, потужного звучання, яке особливо яскраво виражене в нижніх регістрах завдяки довгим струнним відлунням. 林冲夜奔 (Lin Chong Flees In The Night), створена 項祖華 (Xiang Zu Hua), є репрезентативним сольним твором, у якому використовується 雙音琴竹. Під час використання 雙音琴竹 ліва рука тримає палички, які грають ідеальні чвертьінтервали, а права рука грає терції. Ці інтервали є стандартними для більшої частини шкали yangqin через розташування її струн.

Палички тримають по одній у кожній руці і по черзі вдаряють по струнах.

Янцінь — це хроматичний інструмент із діапазоном трохи більше чотирьох октав. Середина С розташована на містку Тенор, третій знизу (Малюнок 9).



Малюнок 9. Схема розміщення полів. Гама Янцінь, цифри позначають ноти в діатонічній гамі, 1=до, 2=ре тощо.



Слід згадати, що янцінь також був модифікований, подібно до електрогітари. Викривають електронні інструменти із підсиленням.

### 3.2. Прийоми звукодобування та особливості запису

Висота звуку на янціні залежить від переміщення частини від тіла гравця. Його розташування впливає на транспозицію твору на цілий тон. Подібним чином переміщення частини ліворуч від виконавця зазвичай відповідає транспозиції досконалої квінти вгору. Це лише емпіричні правила, оскільки аранжування має бути змінено до крайніх меж діапазону висоти, щоб заповнити ноти в хроматичному діапазоні. Таке розташування полегшує транспозицію.

Ергономіка звукотворення на янціні менш різноманітна, ніж на концертних цимбалах системи Шунда. За своєю методологією удари поділяються всього два види: кистьовий та пальцевий. Обидва типи ударів тісно взаємодіють між собою та є основою для дрібної цимбальної техніки та тремоло.

Як і на концертних цимбалах, на янціні застосовують спосіб звукотворення - щипок. Використовують два види щипків: щипок нігтем («чуасьен») та щипок цінчжу, про який згадувалось вище - («пуосьен»). Останній характерний саме для китайського виду цимбалів. Виконується «пуосьен» кінчиком держака бамбукової цінчжу, яка утворює колоритний звук, характерний тільки для янціня.

*Запис нот.* При написанні творів для янціня китайські композитори здебільшого користуються китайською музичною грамотою, яка дозволяє зафіксувати висоту та тривалості звуків. Для позначення динаміки та штрихів, як у практиці міжнародної нотної графіки, використовують традиційні італійські музичні терміни (Приклад 10).

Приклад 10. Твір Хуан Хе - «Хуан Ту Цін».

3. 黄 土 情

黄 河 曲

1 = D

【引子】 浑厚纯朴地、自由地

67

*mp*

【一】 恬静优美地 ♩ = 72

Це обробка народної пісні композитора та янцініста Хуан Хе - «Хуан Ту Цін», в якій автор використовує елементи західного китайського фольклору.

При написанні творів для янціня китайські композитори здебільшого користуються китайською музичною грамотою, яка дозволяє фіксувати висоту та тривалості звуків. Для позначення динаміки та штрихів, як у практиці міжнародної нотної графіки, використовуються традиційні італійські музичні терміни.

У Китайському музикознавстві ще досі немає уніфікованих символів, які стосуються засобу звукоутворення, характеристики звучання, що занадто перевантажує нотний текст словесними поясненнями (Приклад 11).

*Приклад 11. Текст, написаний китайськими ієрогліфами, перекладений на українську мову.*

这是一首新疆风格的扬琴曲。描绘了天山的绮丽风光和江天一色的美景。全曲分五部分：  
 (1)【引子】：纵目远眺，风光绮丽。(2)【一】段：深情赞美，清淡优雅。(3)【插部】：激情豪放，格调清新。(4)【二】段：欢快热烈，情绪高涨。(5)【三】段：宁静致远，天人合一。

Переклад тексту (Ж. Ц.): «Це твір для Янціня Сіньцзян. Тут зображені чудові краєвиди гір Тянь-Шань, краси річки та неба. Весь твір поділений на

п'ять частин (1) Коли ви дивитеся вдалину, виникає прекрасний краєвид. (2) 1. Легка, ласкава..... Тощо»

Сольний репертуар для янцзиня, окрім оригінальних творів, збагачується кращими зразками європейської цимбальної літератури. Так, відома китайська виконавиця на янцині, професорка Лі Лінлін здійснила низку перекладів європейських цимбальних творів для янцзиня соло. Як приклад, подаємо концертний етюд № 18 «Буря» угорського композитора Гези Аллаги (Приклад 12). Твір, записаний європейською нотацією перекладений Лі Лінлін з допомогою китайської нотної грамоти (Приклад 12,13).

*Приклад 12. «Буря» угорського композитора Гези Аллаги*

The image shows a musical score for the piece "Storm" (Буря) by G. Alaga, Op. 18. The score is in 3/4 time and marked "Presto". It consists of five systems of music. The first system is a grand staff with piano (p) and pianissimo (pp) dynamics. The second system has five staves with forte (f) and mezzo-forte (mf) dynamics. The third system has two staves with forte (f) and pianissimo (pp) dynamics. The fourth system has one staff with forte (f) dynamics. The fifth system has one staff with forte (f) dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Приклад 13. «Буря» угорського композитора Гези Аллагі записаний  
китайською нотною грамотою

风 暴

匈牙利扬琴曲  
李 玲 玲 整理

1 = C  
【一】  
 $\frac{2}{4}$

$\overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{4}$  |  $\overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{4}$  |  $\overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{4}$  |  $\overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{4}$  |  $\overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{5} \overset{>}{6} \overset{>}{6} \overset{>}{7} \overset{>}{6} \overset{>}{7}$  |  $\overset{>}{1} \overset{>}{7} \overset{>}{6} \overset{>}{6} \overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{4}$  |

$\overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{5} \overset{>}{6} \overset{>}{6} \overset{>}{7} \overset{>}{6} \overset{>}{7}$  |  $\overset{>}{1} \overset{>}{7} \overset{>}{6} \overset{>}{6} \overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{4}$  ||:  $\overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{5} \overset{>}{6} \overset{>}{6} \overset{>}{7} \overset{>}{6} \overset{>}{7}$  |  $\overset{>}{1} \overset{>}{7} \overset{>}{6} \overset{>}{6} \overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{4}$  ||:  $\overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{5} \overset{>}{6} \overset{>}{6} \overset{>}{7} \overset{>}{6} \overset{>}{7}$  |  $\overset{>}{1} \overset{>}{7} \overset{>}{6} \overset{>}{6} \overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{4}$  |

$\overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{3} \overset{>}{2} \overset{>}{2} \overset{>}{1}$  |  $\overset{>}{1} \overset{>}{7} \overset{>}{6} \overset{>}{6} \overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{4}$  |  $\overset{>}{3} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{5} \overset{>}{6} \overset{>}{6} \overset{>}{7} \overset{>}{6} \overset{>}{7}$  |  $\overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{4} \overset{>}{3} \overset{>}{2} \overset{>}{2} \overset{>}{1}$  |  $\overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3}$  |

【二】  
 $\overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3}$  |  $\overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3}$  |  $\overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3}$  |  $\overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{2} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3}$  |  $\overset{>}{1} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{7} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3}$  |  $\overset{>}{6} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{7} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3}$  |

$\overset{>}{1} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{6} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3}$  |  $\overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{2} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3}$  |  $\overset{>}{1} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{7} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3}$  |  $\overset{>}{6} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{7} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3}$  |  $\overset{>}{1} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{6} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3} \overset{>}{3}$  |  $\overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{4} \overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{5} \overset{>}{5}$  |

CS Scanned with CamScanner

Крім характерних стилевих розбіжностей цимбальної та янцинної музики, виконавські техніки «чотирьох основних шкіл» також значно варіюються. Яскравим прикладом для порівняння є техніки «тань лунь» та «чанчжу» (техніки виконання тремоло). Існують два види техніки «тань лунь»:

- «тань сов лунь» - виконання тремоло однією цінчжу;
- «лунь» - виконання тремоло двома цінчжу.

Техніка «тань лунь» зазвичай застосовується у всіх перелічених вище китайських школах гри на янціні, незважаючи на значні регіональні розбіжності. «Тань лунь» часто використовується як прикраса до відносно слабких нот і рідко застосовується на двох послідовних нотах. Ця техніка відіграє важливу роль у формуванні Кантонської янцинської традиції, дещо менша її вага у формуванні інших шкіл, наприклад, традиції Цзяннань Сиджу.

Тайванський янциніст Лі Тінао, описуючи цю техніку, відзначає, що потрібно вдарити по струнах рішуче, щоб утворити ясний, прозорий, і багатий за тембром звук. Також він відзначає потребу збільшити незалежність кожної руки. Для цього рекомендує зробити швидкий рух зап'ястя вгору і вниз для того, щоб кожен звук чітко артикулювати.

Цей спосіб виконання «тань лунь» зазвичай записують в нотах як акцент, що є вкрай небажаним у Кантонській янцінній школі. Окрім того, янцинь є одним із ведучих інструментів у Кантонській опері і Кантонському оперному співі, відтак, короткі та прозорі орнаменти до короткої побудови – мотиву, фрази чи речення, є крайньо необхідні.

Китайській янцінній школі притаманне застосування ще одного виду тремоло - «чанчжу». Виконується «чанчжу» однією цінчжу: слід зробити різкий кистьовий удар, щоб цінчжу вібривала у руці, а потім торкнутися нею до струн. Таким чином, цінчжу вібрує на струнах і утворює дрібне тремоло, яке має колоритну відмінність від «тань сов лунь» та лунь».

Використання бамбукових цінчжу і оригінальні техніки виконання тремоло «тань лунь» та «чанчжу» значно відрізняють китайський янцинь від інших різновилів цимбалів у світі, таких як концертні цимбали системи Шунда, німецький гакбретт тощо.

Зазвичай, відтворюючи традиційну китайську музику, більшість китайських композиторів та виконавців на янцині використовують систему нотації чисел, яка називається *цзяньпу*, а не західну штатну нотацію.

## **Висновки до третього розділу**

Стрімкі процеси удосконалення інструменту в середині ХХ століття стали поштовхом для створення численних композицій для янциня. Водночас, відбувався і зворотній процес: складні технічно, віртуозні твори із

використанням сучасних новаторських технік, вимогою відображення різних несподіваних «звучань» вималали удосконалення інструмента.

Сучасний янцинь має хроматичний стрій та легко налаштовується. Деякі види сучасного удосконаленого янцинця мають навіть глушниковий механізм.

В Китай сьогодні функціонують багато фабрик по виготовленню різних моделей янцинця, найпотужніші з яких розташовані у великих містах: Пекіні, Гуанчжоу, Шеньян, Таншань та ін. Тут виготовляють янцині різні за розміром, діапазоном та тембральними особливостями : зокрема, це великий янцинь та традиційний янцинь.

Щодо китайської нотації, констатуємо, що при написанні творів для янцинця китайські композитори здебільшого користуються китайською музичною грамотою, яка дозволяє фіксувати висоту та тривалості звуків. Для позначення динаміки та штрихів, використовуються традиційні італійські музичні терміни. При позначенні прийомів, що стосуються засобу звукоутворення, характеристики звучання, настрою чи образної сторони композиції, митці послуговуються розлогими доволі детальними словесними коментарями та поясненнями, що дещо перевантажує нотний текст.

Янцинний репертуар включає низку прийомів, якими зазвичай володіють виконавці. Серед найпоширеніших і специфічних відзначимо наступні приклади, які включають натискання на струни для створення ефекту *вібрато*, подібного до ефекту гучжен, а також гармоніки та 顫竹 (chàn zhū), що передбачає *легке ковзання палицями по струнах, змушуючи їх вібрувати*, що призводить до короткого, *стрімке тремоло*. Багато інших технік, як-от *портаменто* — *ковзання від однієї ноти до іншої* (досягається за допомогою 2 методів, обидва передбачають подовження або вкорочення струн: перший — переміщення ручок тонкого налаштування з боків інструмента вручну, а по-друге, використання металевого «кільця» —

відомого як 滑音指套 [huá yīn zhǐ tào] — і ковзання ним уздовж зазначеної довжини). Якщо руки вільні (наприклад, у періоди відпочинку), накриття струн руками швидко гасить вібрацію.



## РОЗДІЛ 4

### ПРОЦЕС АКАДЕМІЗАЦІЇ ІНСТРУМЕНТА: КОМПОЗИТОРИ ТА ВИКОНАВЦІ ЯНЦИНІСТИ

В середині ХХ століття китайські цимбали – янцинь, починають завойовувати визнання як концертний інструмент. Окрім перелічених вище параметрів та факторів, які впливали на академізацію янциня – запровадження професійних осередків навчання гри на інструменті, формування національних шкіл, - визначальним фактором стала поява низки композиторів професіоналів – творців нового репертуару для янциня. Близькість інструменту до уже поширеного в Китаї фортепіано, у плані діапазону, повноти та багатотембровості звучання, приваблюють багатьох музикантів. Визначні віртуози-виконавці та композитори своєю творчістю впливали на формування художніх смаків як в середовищі музикантів, так і серед громадськості, а також на виникнення нових творчих ідей. Як наслідок – розширення жанрово-стильової палітри творів для інструменту. Виникли масштабні твори великої форми: концерти, сюїти, вільні неперіодичні структури. Були створені композиції із поєднанням стилістики китайської та європейської музики, твори із впровадженням нових сучасних композиторських технік.

Усі композиції, створенні впродовж ХХ століття, їх музична мова є відбитком мистецького діалогу західної та східної музичних традицій.

#### **4.1. Сучасні педагоги та виконавці – розвиток та популяризація інструмента**

У ХХ – початку ХХІ століть янцинь набуває великої популярності серед музикантів Китаю. У кожній китайській консерваторії ведеться курс його викладання. У всьому цимбальному світі відомі імена професорів, науковців, віртузів-виконавців, це - *Сюшен Цян, Лю Юнінг, Лю Ханлі, Ван Се, Сюй Сюедун, Сюн Сінь, Ван Даньхонг*, віце президент Світової асоціації цимбалістів професор *Сян Зухуа*.

Поряд з багатьма іншими традиційними інструментами, цимбали пройшли період модернізуючої реформи з початку 1950-го року. В консерваторіях Китаю були створені професійні навчально-виконавські програми для янциня, переважаюча більшість з яких націлені виховувати професійно підготовлених виконавців-віртуозів, педагогів тощо. Таким чином відбувається поступова невпинна академізація інструмента.

На початку ХХ стліття китайський янцинь був одним з акомпануючих інструментів, невід'ємною складовою народних ансамблів різних регіональних традицій. Лише у 50-х рр. ХХ ст. янцинь почав фігурувати, як сольний інструмент. Було створено виконавські програми для цього інструменту та відкрито клас викладання янциня у Шанхайській консерваторії, який очолював **Чжан Баохен**. У цьому ж році ним було створено професійний ансамбль «Камерна янцинна музика». Колектив виконував адаптовані переклади творів європейської класичної музики та традиційну китайську музику.

У 1950 р. Чжан Баохен створив перший концерт для янциня на соло «Річка Феньхе». Згодом його творчий доробок збагатився ще низкою композицій для янциня: це кілька концертів та п'єс з європейським симфонічним оркестром та китайським сучасним оркестром. Ці твори вважаються першими спробами написання професійних зразків янцинної

літератури. Пізніше, у 1981 р. *Сян Зухуа* написав масштабну композицію для янця з симфонічним оркестром «Симфонічна поема Шанхайської протоки».

Починаючи із 1980-х років група професійних композиторів присвятила себе створенню цимбальної музики, постійно komponуючи нові твори для янця соло та янця і різних складів ансамблів та оркестрів.

Це такі твори, як «Погляд» для цимбалів, віолончелі та бубна *Ян Ціна* та композиція *Сюй Чанцзюня* «Кивок фенікса» для янця та струнного оркестру, «Коло» *Фен Цзійонга* для янця, челести та віолончелі, «Роздуми» для янця та ударних *Вей Яньміна* тощо. Твори цього періоду є новими інноваційними у вираженні змісту, відображенні внутрішніх переживань, розвитку виконавської майстерності. Музичні композиції відрізнялись нововведеннями з позицій жанру, змісту, стилю, виконавської техніки тощо, що сприяло розвитку та становленню сучасної музики для янця, її популяризації.

У практиці дослідження історії, еволюції, побутування янця, а також методики гри на цьому інструменті вагомою працею є «Школа гри на янціні» (1980) китайського професора *Лі Ксіао* [30].

*Сян Зухуа* - відомий китайський композитор, музиконавець теоретик талановитий янцяніст, професор Центральної Пекінської академії музики. Він вважається одним із перших викладачів-янцяністів, основоположників професійного навчання гри на інструменті. Протягом останніх п'яти десятиліть він бере активну участь в розвитку цимбального професіоналізму в Китаї, в його академізації. Веде активну виконавську та педагогічну діяльність, займається удосконаленням та реконструюванням янця. Його перу належить низка методичних розробок та наукових музично-теоретичних досліджень, серед яких найцінніші - «Аналіз синестезії музики і живопису в творчості Сяна Зухуа» (Xiang ZuHua «An Analysis of Synesthesia of music and Paintings'Functions in Composition with Xiang ZuHua' Music Creations») [108],

«Мистецтво китайських цимбалів» («Art of yangqin») [76].

Композиторська творчість Сяна Зухуа для китайських янчиністів є засадничою та найбільш фундаментальною. Важко було б уявити янчинну літературу без його творів, адже він один з перших і найплідніших композиторів, хто творив професійний репертуар для янчиня. Його творчий доробок складає понад 30-ть оригінальних творів для цього інструменту, серед яких великі концертні п'єси та концерти у супроводі оркестру. Одна з найвідоміших його композицій - «*Чзу Лін Юн Цуей*», що в перекладі означає «*Бамбуковий ліс*». Як і більшість творів китайських композиторів - це твір програмний, який складається з трьох частин, кожна з яких має свою власну назву. Так, I частина - «Бамбук», враження від екскурсії; II - частина – «Ліс», змальовує відчуття, які охоплювали героя від споглядання бамбукового лісу; III частина - «Танець», картинка народного свята, жваві ритми, енергійні радісні мелодії.

Історична та соціальна тематика представлена також відомими полотнами Сяна Зухуа, такими як: «*Хай Сья Ін Ши*» - емігрант сумує за рідною домівкою, «*Цян Чун Лін*» - історична картина, яка змальовує ворожнечу двох країн - Японії та Китаю.

Ще однією вагомою постаттю у музичному мистецтві Китаю є *Хуан Хе*. Це всесвітньовідомий китайський майстер янчиня, композитор, професор Центральної Пекінської академії музики. Професор Хуан Хе здійснив переклад для янчиня соло відомої китайської композиції «*Хуанхе*», яка в оригіналі була створена для вокального ансамблю «Хуанхе», що в перекладі з китайської означає «Жовта річка». За народними переказами, традиційно вважалося, що китайська цивілізація виникла в басейні річки Хуанхе, яку Китайці називають «рікою-матір'ю» та «колискою китайської цивілізації».

Хуан Хе також вміло проявив себе як методист: йому належать три збірки вправ та етюдів для янчиня, які спрямовані на розвиток різних видів

техніки виконавця.

Найпоширенішим жанром, до якого звертались майже усі китайські композитори, є обробки фольклору різних регіонів країни. Не оминув його і Хуан Хе. Популярним і часто виконуваним твором, у якому композитор звернувся до трансформації фольклору західного Китаю, є обробка народної пісні «Хуан Ту Цін». У перекладі з китайської «Цін» – означає «почуття». У п'єсі митець виражає почуття, які наповнювали його під час перебування на заході Китаю, а також використовує елементи західного китайського фольклору. Композиція «Сян Тянь Шу Хуей» укладена в аналогічному ключі - згадка про Північ, рідні землі Хуан Хе. «Чуен Цян Юн» - цей твір перекладений відомим українським віртуозом цимбалістом Тарасом Бараном на великі концертні цимбали системи Шунда.

*Лю Ханлі* (нар.1956р.) - відомий китайський янцініст сучасності, педагог (закінчив факультет народної музики Шеньянської музичної консерваторії). У своїй творчій діяльності як виконавській, так і педагогічній виступає новатором. Перу Лю Ханлі належитать численні авторські полотна для янцяня, а також низка перекладів для цього інструменту. Найвідоміша його композиція – концерт для янцяня з оркестром народних інструментів - «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто». Цей Концерт для цимбал отримав широку популярність у всій країні та за її межами і став обов'язковим твором для конкурсів, іспитів і концертів. Також твір також був удостоєний першої премії на 4-му конкурсі музичних творів Ляонінської музичної асоціації в 1994 році.

Серед найпопулярніших творів Лю Ханлі необхідно назвати: «Варіація Панджиги Мукам», «Тінь Лішанського ставка», «Лесове кохання на лесовому схилі» «Дракон у хмарах», «Північна зірка». 20 листопада 1991 року Народна телерадіостанція Ляонін транслювала музичний спеціальний випуск творчих досягнень митця. «Нефрит, що падає на золоту тарілку, звук кохання».

Наукова та музикознавча діяльність Лю Ханлі представлена низкою

публікацій, присвячених розвитку китайських народних ансамблів та оркестрів, а також академізації янціня. Опублікував статті «Сьогодні та минуле Ляонінського національного інструментального музичного виконавського мистецтва» [42] та «Пісні в моєму серці» («Мова музики», видана Ляонінською музичною асоціацією) [41], а також написав наукові та навчально-методичні посібники - «Становлення і розвиток Північно-Східного Янціня» [43] «Дослідження наукової системи викладання етнічної інструментальної музики» [44].

Необхідно відзначити також діяльність композитора у популяризації народного інструмента та творів для нього як у Китаї, так і за його межами.

**Лі Лінлін** - відома в Китаї виконавиця на янціні, професор традиційно китайської музики департаменту Китайської консерваторії, член Асоціації китайських музикантів, директор Міжнародної асоціації янціністів, директор китайського товариства традиційної оркестрової музики, віце-президент Асоціації янціністів Китаю.

**Женьтянь Чжан** – один з провідних виконавців Китаю на янціні. Протягом 24-ох років професор Чжан вів клас янціня у Центральній Пекінській академії музики, Чжан - музикант непересічного таланту, він гастролював по всій Європі, Африці та США. Його виступи включають транскрипції стародавніх класичних китайських творів аранжування західних класичних композицій для янціня. Він також автором методичної розробки - «Техніка підготовки фахівців цимбалістів» [14], яка була видана в Народному домі музичної публікації в Китаї. Книга призначена для учнів початківців та для студентів вищих навчальних закладів.

**Цюй Цзянь Цин** - випускниця професора Сяна Цухуа, блискуча китайська виконавиця на янціні. Цзянь Цин народилася в м. Шанхай, де навчалася гри на янціні та в 13 років була прийнята до Шанхайського оркестру китайських народних інструментів. Вона навчалася у різних

педагогів, зокрема у відомого професора Сяна Зухуа та Чжана Сяо Фена.

Цзянь Цин виступає по всьому світу, є активною учасницею Світових конгресів цимбалістів та китайських музичних фестивалів. У 2006 році вона була запрошена до Польщі на фестиваль камерної музики «Арсенал ночей», щоб представити янцін, а також на фестиваль «Фенікс», де виступала з кращим камерним оркестром м. Вроцлава.

Сьогодні Цюй Цзянь Цин присвячує себе педагогічній роботі, вона викладає в Національному університеті Сінгапуру. Мисткиня виховала низку учнів, які стали лауреатами Міжнародних конкурсів та є солістами Сінгапурського оркестру китайських народних інструментів

*Куї Сі Лі* - відомий китайський янциніст, викладач Центральної Пекінської академії музики. Здійснив велику кількість перекладів для янциня. Провадить плідну педагогічну діяльність. Випускники Куї Сі Лі - лауреати міжнародних конкурсів, учасники Світових конгресів цимбалістів у різних країнах світу, блискучі виконавці та педагоги. Одна з найяскравіших випускниць професора - Лю Юнінг.

*Лю Юнінг* – - відома у всьому цимбальному світі виконання педагог - професорка Центральної Пекінської академії музики, віце-президент Китайської асоціації цимбалістів. Народилася композиторка в 1965 році. Ще в зовсім юному віці, коли їй було 12 років, вона отримала широке визнання у світі, за виконання ролі Азалії в новому документальному фільмі «Ін Шан Хун», який транслювався китайськими посольствами більше, ніж у 100 країнах світу. Пізніше навчалась в Пекінській музичній академії по класу янциня у викладача Куї Сі Лі, яку закінчила з відмінними результатами у 1987 році і залишилась там викладати.

Власниця численних нагород, володарка золотої медалі Міжнародного конкурсу «Цзяннань Сиджу» (1993), лауреат Першої премії конкурсу виконавців на народних інструментах (1994). Отримала ступінь магістра

музичного мистецтва в Пекіні у 1994 році. З 2004 по 2005 р. проводила науково-дослідницьку роботу в Угорщині в музичній академії ім. Ференца Ліста в якості запрошеного вченого з Міністерства освіти Китаю. А пізніше підтвердила докторський ступінь від університету Етвоша Лорана в Угорщині у 2008 році.

Вона організувала шість концертів в Пекіні у її власному виконанні та її учнів у період з квітня по липень 2005 року. Це була перша серія таких концертів в історії китайського янціня. Яскраво проявила себе і як віртуоз-виконавець: вона випустила 16 компакт дисків музики для янціня.

Лю Юнінг також створила, перший в Китаї висамбль янціністів «Жасмин» в 2008 році, який був запрошений, щоб дати перший концерт в Національному центрі виконавських мистецтв. Також ансамбль випустив свій перший компакт-диск.

В 2008 році професор Лю Юнінг була удостоєна нагороди ASIA Fellows і навчалася в Національній академії музики, танцю і драми в Індії, в Делі.

Окрім активної виконавської та педагогічної діяльності, професорка проводить велику методичну роботу. Основні її ідеї та рекомендації впроваджені в теорію та втілені в методичній практиці. Основні постулати викладені дослідницею методичній розробці: «Навчання швидкої гри на цимбалах» [48].

Свої напрацювання Лю Юнінг опублікувала в 11-ти підручниках, її перу належать десятки статей у збірниках та журналах.

#### **4.1.1. Янцінь у музичній естрадній творчості та виконавстві**

Необхідно згадати ще одиг напрям розвитку музичної культури в



Китаї, це - музична естрадна творчість і виконавство.

У китайській естрадній музиці існує два основних напрями цього жанру: 1 – китайська поп-музика, яка почала формуватися на основі традиційної, ще у 1920-х роках (виконується на мові мандарин - це діалект північної частини країни; 2) — китайська поп-музика отримала розвиток з 1960-х років під впливом джазу, рок-н-ролу та західної поп-музики (виконується на кантонському діалекті південної частини Китаю і є офіційною мовою Гонконгу). Саме представники кантопопу впливають на сучасну китайську естраду.

Політика реформ та відкритих дверей 1980-х років сприяла швидкому проникненню та поширенню нових музичних форм із Заходу через Тайвань і Гонконг. Після недовгої перерви (від 60-х років) з Європи поширюється популярна музика, джаз, сучасний танець. 1986-й вважається роком народження китайської популярної музики та часом захоплення роком. Основоположником цього нового напрямку став професор і композитор Лі Цзіньхуей, автор наступних популярних пісень: «Дощ, який моросить», «Мое кохання до тебе».

Особливого розвитку з 1980-х років зазнає жанр мюзикла, як синтезуючий жанр, у якому поєднуються вокал, танець, інструментальне виконавство та драматичне мистецтво. Цьому сприяє відкриття у вузах Китаю низки нових напрямів, пов'язаних з поп-музикою, розширюється система професійної освіти в області музичного мистецтва естради. Так, у 1993-у році в Шеньянській консерваторії відкрито напрям поп-вокалу, а в 2003-у – факультет поп-музики. 1993-го року у Сінхайській консерваторії викладалась гра на електронних інструментах, поп-вокал. На початку 1990-х років було відкрито відділення «мюзикл» у середньому навчальному закладі, а в 1995 році - в Центральній академії драми у Пекіні. Мюзикл у Китаї виник не як

формальне перенесення західних зразків: підґрунтям розвитку та популярності мюзиклів була розвинена традиція національної пекінської опери.

Показовим є той факт, що до написання мюзиклів звертались не лише ті композитори, у яких домінуючим було зацікавлення поп-музикою естрадно-джазового та інших спрямувань. Цей жанр також був у полі зору митців професіоналів - композиторів та віртуозних виконавців на одному із найпопулярніших та найвідоміших китайських народних інструментів - на янціні. У твори, написані для китайських цимбал – янціня, - проникають мелодико-інтонаційні та ритмічні формули, властиві для поп-музики. Це такі талановиті митці та мисткині, як Ван Се, Ван Даньхонг, Гуй Сілі та ін.

Перу **Ван Се** (учень Хуан Хе) належить національний мюзикл «Танець пустелі», завершений у вересні 2015 року. У мюзиклі змальовані величні картини природи: величезна, ніби засніжена, пустеля, відблиски заходу сонця, поодинокі хмаринки – все переливається різноманітними барвами. У музичному плані – трансформований фольклор західних регіонів Китаю із специфічними метроритмічними групами. Доповнює народний колорит особливий тембр янціня.

Однією із найвідоміших сучасних молодих композиторок Китаю є **Ван Даньхонг** (учениця Гао Вейцзе та Тан Цзяньпіна). Вона співпрацювала з відомими оркестрами в країні (з 2010 року - з Центральним національним оркестром) та за кордоном; її твори виконувалися в Пекінському, Синхайському та Чжуншаньському концертних залах, Шанхайському великому театрі та ін. У 2005 році створила концерти «Lingnan Variations» і «Yunshan Yanmiao», «Band Buckle», «Hakka Folk Songs», «Night Songs» тощо. Концерт для цимбалів з оркестром, написаний композиторкою Ван Даньхонг у 2011 році, можна трактувати як різновид музичної фантазії на народні теми. Тому часто її називають «Рапсодією». У ній трансформовані жанри легкої музики у поєднанні з нетрадиційною гармонією та ритмами популярної

музики, зокрема джазу. Відтак - Концерт для цимбалів з оркестром – цікавий зразок синтезу національного традиційного та сучасної поп-музики.

У соло для янця “Добра новина” композитора *Гуй Сілі* - педагога і реформатора китайських цимбал (цимбали, налаштовані на вертушки, цимбали з поворотним ключем, цимбали типу 501, цимбали з розписом та ін), створена замальовка-сценка, у якій люди поспішають повідомити одне одному добру новину, і коли чуять її - радісно співають і танцюють. У музичному плані – звучать народні мелодії Сіньцзяну (з унікальною ритмікою) та танцювальні ритми легкої музики.

Збагачення тембральної палітри естрадної музики відбувалось не лише через введення янця. Епізодично викоистовувались майже всі народні китайські народні інструменти. Одним із найпоширеніших є ерху – старовинний китайський струнний смичковий інструмент, оригінальна двострунна скрипка з металевими струнами Поряд із його використанням переважно при виконанні народної і традиційної китайської музики (як сольний інструмент, а також в ансамблі і оркестрі), його вводять і в композиції естрадної музики. До ерху звертались і деякі рок-музиканти: засновник і фронтмен американської групи Hsu-nami Джек Сю (американця тайванського походження) Також інструмент використовується українським колективом з Одеси - Flëur.

Музичне мистецтво естради Китаю, твори для народних інструментів, зокрема Янця, демонструють тісний зв'язок китайських національних традицій та новаторських проявів поп-культури, а також виникнення нових естрадних жанрів на етнічному китайському матеріалі.

## **4.2. Особливості музичної мови та стилістики провідних композиторів XX –XXI століть – творців опусів для янціня**

### **4.2.1. Синтез романтичних виражальних засобів та маньчжурського фольклору у концерті Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» для оркестру народних інструментів та янціня**

Окреслюючи творчі здобутки та коло жанрових зацікавлень Лю Ханлі - сучасного китайського композитора, виконавця на китайських цимбалах – можна прослідкувати шлях поступової академізації композиторських полотен, відтак репертуару для янціня.

Творчість Лю Ханьлі, відомого сучасного китайського композитора, виконавця на китайських цимбалах - янціні, відома не лише в країні, а далеко за її межами. Професор Шеньянської музичної консерваторії Лю Ханлі працює в цій царині уже понад 40 років, продовжуючи традиції Північно-Східного янціня. Його досягнення поширюються у сфері композиції, виконавства, викладання на янціні, а також у напрямі реформування та вдосконалення інструменту.

Основні віхи життєвого та творчого шляху Лі Ханлі допоможуть виявити та оцінити його вклад у розвиток китайського мистецтва, зокрема у процес професіоналізації янціня.

Лю Ханьлі (16 січня 1956 р.н., Чанчунь, провінція Цзілінь) з дитинства любив тв займався музикою, раннього віку захоплювався грою на народних інструментах. Навчався у Фушуньській та Бейтайській початковій школі, міській середній школі №2. Він ознайомився із принципами виконавства на бамбуковій флейті, ерху та трубі. Особливо захоплювався вивченням та грою на китайських цимбалах –янціні. У 1974 році Лю Ханлі прийняли до Ляонінської трупи пісні і танцю, а у жовтні того ж року - на факультет

народної музики Шеньянської музичної консерваторії. Після закінчення з відзнакою навчання у 1977 році став викладачем консерваторії, у серпні 1993 року отримав звання доцента. Розширюючи свою професійну музичну освіту, Лю Ханлі з 1983 року почав заняття по композиції.

Творчі пошуки митця зосередились на вивченні та вдосконаленні янціня. Результатом такого зацікавлення є komponування низки різножанрових композицій для інструмента. У 1985 році Hong Kong Art Sound Records випустила сольний альбом на цимбалах «Mulan Ci». Серед найпопулярніших відзначимо наступні талановиті полотна: «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» (1987), «Тінь Лішанського ставка» (1992), «Пісня в серці» (1999), «Дитинство» (2014), «Дракон у хмарах» (2015), «Орхідея весняного дощу» (2015), «Північна зірка» (2016) тощо. Перу Лю Ханлі належить багато різножанрових творів для янціня. Митець прекрасно розумів специфіку інструменту, оскільки закінчив Шеньянську консерваторію не лише як композитор народної музики, а й як виконавець на дульцимері, який є спорідненим із янцинем. Лю Ханлі відомий і як досвідчений педогог, автор низки праць із виконавсько-методичними рекомендаціями та напрацюваннями в області вдосконалення інструмента.

Його майстерні виконання на Янціні та композиції, у яких синтезуються талановите трансформування фольклору із рисами новаторських особливостей академізму, відкривають нові можливості та шляхи для інноваційного розвитку північно-східних цимбал.

Показовим прикладом такого синтезу виступає концерт Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто», створений у 1987 році. За нього митець отримав Першу премію на Ляолінському композиторському конкурсі. Твір призначений для китайського народного інструменту янцінь та оркестру народних інструментів.

Виявити стильове спрямування митця у період творення полотна,

можна лише здійснивши комплексний аналіз музично-виражальних засобів в контексті драматургії твору та у відповідності з образно-змістовим навантаженням. Вважаємо за необхідне звернути увагу на те, що при аналізі, використовуватимемо, прийняту загально-європейську термінологію, оскільки знані китайські музикознавці, зокрема, Чу Ванхуа (автор понад десяти теоретичних праць) рекомендують нею послуговуватись.

У Концерті «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» Лю Ханлі розповідає про маньчжурське місто та побут його жителів протягом існування династії Цзінь (1115-1234 рр.) на території сучасного Північно-Східного Китаю. Вивчення стародавньої історії у композитора поєдналось із особистими враженнями, оскільки він сам родом із міста Чанчунь, яке утворене на території Маньчжурської держави.

Програмною основою komponування музики для Північно-Східного янцзиня у творі послужили емоції композитора, викликані прекрасною легендою про історію злетів і падінь країни. Програмні назви розділів твору відповідають враженням автора від заглиблення в історію, відтак, в уяві митця виникають картини зустрічі з героїчними маньчжурцями. Про свої відчуття та роздуми автор розповів авторці статті (Жень Цзяці) в одному із інтер'ю. Він поділився роздумами, які ґрунтувались на зацікавленні та вивченні історії маньчжурського народу. Композитор згадував, що бачив мисливські ножі з луками і стрілами, які виробляли предки, розумів, яким сміливим, рішучим і працьовитим є маньчжурський народ. В уяві Лю Ханлі виникає образ старенького дідуся-оповідача, який сповнений гордості, передає дітям давню загадкову історію героїчного народу. Далі розгортається картина полювання, заключною частиною полотна служить емоційна замальовка – кохання молодих. Як результат, - концерт для янцзиня та оркестру - «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» із Вступом – «Трагедія золотої душі» та чотирьох частинами: «Стародавні історії», «Полювання», «Тріумфальне повернення»,

«Любов».

Ця доволі чітка і логічна сюжетна програма, про яку ми дізнаємось із заголовків перед кожною частиною і яка ще більш деталізовано окреслена в інтерв'ю самого автора, доволі абстрактно відображена в музиці.

У цьому контексті необхідно відзначити особливості та відмінності програмності європейської та китайської музичної культури. У Китаї програмність, виступаючи традиційним засобом у різних видах мистецтва, є специфічною, часто вживаною рисою китайської музики різних жанрів. На відміну від європейської музичної програмності, китайська музика переважно відрізняється глибиною психологічних відчуттів. Водночас почуття у таких полотнах виражаються з меншою мірою індивідуалізму, більш абстрактно - ніби натяк, загальний орієнтир. Програмність в китайській музиці, це найчастіше образи, картини природи, які є символами певних станів, глибоких почуттів, складних переживань. Саме такі прояви спостерігаємо в проаналізованому полотні.

Твір Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» скомпоновано для китайського народного інструменту янцінь та оркестру, тому жанр можна трактувати як концерт, хоч форма твору є вільною.

По прем'єрі твір став дуже популярним серед виконавців на янціні або дувальці та часто обирається ними задля виконання у концертних програмах.

Окреслюючи архітектоніку твору, автор виділяє вступ та чотири частини, кожна із яких має свою назву.

Авторська назва **Вступу – «Трагедія золотої душі»**. Цей епізод дуже віртуозний, рубатний, з вільними темповими градаціями. Характерним для побудови, яка передає складні уявлені ліричні переживання і почуття, є чергування, своєрідне перетікання двох ладотональних устоїв: h та fis. Такі побудови чергуються із фрагментами, де ясно виражені тональності. В основі

мелодико-інтонаційних висхідних, низхідних чи ламаних польотних фразах лежить переважно пентатоніка чи дорійський лад. Використання *fis-moll*-ю як мінорної домінанти дає незвично забарвлене звучання.

Вступ умовно можна поділити на три частини: перші дві – варіантний розвиток майже ідентичних сольних проведень, окрім першого та останніх тактів (Приклад 14).

Приклад 14. Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» Вступ. 1-5 т. т.

[金魂悲壮] 刘寒力曲 1987年  
[引子] 雄壮地 自由地

Solo

*f* *fp* *mf* *p*

慢起渐快 渐慢

*mp*

Цікавим є співставлення стійкості та нестійкості, але стійкість неповна, оскільки звучить не тризвук, а септакорд: за першим проведенням використовується хід по  $t_7$ , за другим – по  $d_7$ . Ефект замкнутості, певної тричастинності створює останній фрагмент вступу, який починається низхідним ходом варіантного проведення в ритмічній дімініції, експонованого раніше (3-ій т. партії соліста). Ця побудова (16-18 т. т.) створює ефект напруженості, побудований на низхідному русі тридцять других та арпеджіато тонічної та домінантової функцій, а також відтинків пентатоніки та дорійського ладів. Останні два такти є віртуозною рубаною



підготовкою-переходом до 1 частини. Ця побудова доволі нестійка з ладовими мутаціями – h, fis, e, d - тональностями тоніки, мінорної домінанти та субдомінанти. Шість груп тридцятьдругих тривалостей, організованих децимолями, створюють нестримний стрімкий перехід-зв'язку між вступом та наступною частиною.

**1 частина «Стародавні історії».** Тут, із слів самого композитора, змальовані образи зворушеного дідуся, який, дивлячись на своїх дітей і онуків з гордістю розповідав історію життя їхніх предків на просторі північного сходу країни. Він описував сміливих гордих чоловіків племені, які вмели битися, їздити верхи й стріляти; ліричними фарбами змальовував добрих, шанобливих і турботливих жінок; енергійними ритмами та арпеджованими висхідними пасажами передавав жваві танці та пісні на колективних святкуваннях.

Тема Adagio сягає корінням маньчжурського фольклору – трансформована народна пісня. Відбуваються певні зміни в метроритмічній організації, темпових градаціях, у плані ладо-тональності та тональних устоїв. У частині експонуються дві головні теми, які отримають подальший розвиток протягом твору. Тема «А», проста і зворушлива, яка розпочинається у низькому регістрі (fis-h, h-fis<sup>1</sup>) фактично повністю побудована на мінорній пентатоніці від «fis». Фольклорна основа проявляється в ладових мутаціях, водночас відчувається стійкість опори «h» із вкрапленнями елементів «fis» із мінорним нахилом (26-ий т. твору) чи мінорної пентатоніки від «h» (Приклад 15).

Приклад 15. Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» Іч. «Старовинні історії» 23-26 т.т.

(一) [古老的故事]

牧歌式 发自内心地叙述

♩.52 中板稍慢

Триразове проведення з варіантними незначними змінами ніби передає різні відтінки душевного стану розповідача. Так, за другим разом побудова звучить у соліста октавою вище, за третім дублюється в партії оркестру та вводяться переклички із віртуозними пасажами в партії соло. У цих варіантних побудовах композитор майстерно поєднав та переосмислив засоби виразності, запозичені з фольклору, трансформуючи їх в мажоро-мінорну систему. Свідченням цього виступають чітке структурування та моменти функційності у кадансах. Кожен восьмитактовий період розпадається на два чотиритактові речення із умовними класичними кадансами у кінці кожного речення (4 такт закінчується домінантою, 8 – тонікою).

Емоційним та темповим контрастом виступає нова тема, утворюючи епізод «В». Її тематизм можна трактувати як похідний, адже звукоряд *fis-moll*-ної пентатоніки залишається. Ремарка композитора - «розповідати від душі, повільно» до виконання перших трьох проведень – «А», «А1», «А2», - змінюється на рекомендації - «з ентузіазмом» і далі «медитація та мрії», відповідно епізод «В» та «В1» (Приклад 16).

Приклад 16. Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» 1ч. «Старовинні історії» 47-50т.т.



Тема чітко структурована, у формі малого періоду (8 тактів: 4+4), із якими кадансами. Вдруге вона збагачується введенням прихованого двоголосся у соліста та є продовженою на один такт задля кадансування на домінанті та переходу до нового тематичного матеріалу, який є свого роду зв'язкою із другою частиною твору.

Незважаючи на те, що тематизм побудови «С» (16-тактовий період) також має похідний контраст, він вводить нас у новий енергійний цілеспрямований характер наступної образної сфери, яка звучатиме у другій частині твору – «Полювання» Allegro. Далі зв'язка-перехід (12 тактів) без чіткого тематичного матеріалу, на висхідних ходах безпосередньо готує наступну частину. Використовуються прийоми ритмічного *accelerando* (т.т. 80-85), прихованого двоголосся, в останніх чотирьох тактах звучить своєрідний домінантовий предікт -  $D_7^4$  до тональності другої частини (E-dur).

Схема Вступу та I частини:

Вступ-2т.т.	1 ч. – 69 тт.						
Трагедія золотої душі	Стародавні історії (оповідання)						
	A	A1	A2	B	B1	C	зв'язка

9+8+5	8 (реч. 4+4)	8	8	8	9 (8+1 – каденція)	16 (реч.8+8)	12
h-fis	h-fis- h						

**2 частина «Полювання».** Продовженням старовинних історій є розповідь про одну із сторін життя племен маньчжурців, а саме – полювання. Композитор Лю Ханлі, подає короткий «сюжет» частини, згадуючи, як дідусь з гордістю описував чудову сцену, коли вирушив з батьком на полювання, як вони їхали верхи на конях в гори, де були дикі звірі, а їх обладунками були лук і стріли, в руках - мисливські ножі. Вся ця картина супроводжувалась звуками мисливських рогів, які надихали мисливців на битву. Ці образно-емоційні спогади дідуся породили у свідомості митця їх звукове втілення.

Музичну «розповідь» програмного сюжету картини полювання автор уклав у вільно трактовану складну двочастинну форму, де в першій частині є риси варіаційності, а в другій – вільної неперіодичної.

Енергійний цілеспрямований характер частини Allegro досягається висхідними кварто-секундовими ходами з внутрітактовими та міжтактовими синкопами, з ясно вираженими елементами пентатоніки E-dur на витриманому домінантовому органному пункті. Опора на пентатонний звукоряд безумовно вказує на національну природу інтонації. Загалом, цей новий тематичний матеріал також має народнопісенне походження, про що свідчить тональна мінливість, різні ладові нахили, неперіодична метроритмічна перемінність, октавні дублювання, варіантно-варіаційний принцип розвитку тематичного матеріалу (Приклад 17).

Приклад 17. Лю Ханлі «Цзінь Лінсі – Роздуми про місто» 2 ч. «Полювання»  
92-96т.т.

(二) [狩猎] 豪放地 快板

(钢琴独立演奏时左手奏上部旋律, 右手奏低音伴奏)

Тема варійовано проводиться чотири рази. Так, за другим разом змінюється ритм – припиняється синкопування мелодії, яка переходить у нижній голос, а органним пунктом виступають нестримні синкоповані трихордні поспівки шістнадцятими. У третьому проведенні відбуваються тональні зміни з переходом у А-dur. Четверта варіація за певними параметрами повертається до основної теми: обидва види синкопування пентатонічних ходів композитор доручає партії оркестру; введення щоразу нового оркестрування (кожна нова побудова) змінює характер звучання. Необхідно відзначити також нову тональність – D-dur, що приводить до послідовності низки тональностей у квартовому співвідношенні: E-dur - A- dur - D- dur.

Переходом до другого розділу другої частини служить тема-зв'язка у соліста на Т-их та D-их акордах, заключенням якого служить тритактовий низхідний пасаж по звуках пентатоніки D- dur-у.

Другий розділ 2 частини тонально та метрично нестійкий, також тут необхідно відзначити відхід від структурної періодичності попереднього. Нова стрімка політна тема «Е» в H-dur-і вносить певний контраст, ніби розкриваючи нову грань попереднього образу. Шеститактова тема «Е» (із структурою 3+3) з варіантним проведенням кварто-секундових висхідних пасажів побудована на звукоряді пентатоніки субдомінантової тональності

(перше проведення) (Приклад 18).

Приклад 18. Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» 2 ч. «Полювання»  
136-144 т.т.

Двотактова зв'язка-перехід на тетраходах пентатонічної будови (подібна до тієї, яка вела до 2 частини між темами «С» і «D») створює модуляцію до далекої тональності Es-dur та нової контрастної теми «F». Завершується частина поверненням до теми «E», яка проводиться ще двічі («E1» – C-dur, «E2» – A-dur) у малотерцієвому поєднанні.

Схема 2ч.

2 ч. – 87 тт. «Полювання»										
D	D1	D2	D3	зв'язка	E	зв'язк а	F	E1	E2	зв'язка
8	8	8	8	11	6	2	9	12	8	7
E	E	A	D	D	H		Es	C	A	

Подібна до попередньої, трохи масштабніша зв'язка, підводить до наступної частини.

Таке розташування тематичного матеріалу у другій частині дає можливість її вважати як вільно трактовану тричастинну форму. Також слід звернути увагу на послідовності тональностей: перенесення тематичного матеріалу у варіантному проведенні по чистих квартах (E-A-D) та малих терціях (Es-C-A). Таким чином композитор вводить тональні плани притаманні європейській романтичній музиці та які часто зустрічаємо у зразках фольклору.

**Частина 3 «Тріумфальне повернення».** Тут композитор створює картини переможного повернення мисливців з полювання та урочисте святкування цієї події у колі їх рідних. Мисливці описують захоплюючі сцени, сутички із дикими звірами, що свідчать про їх хоробрість, а жителі племені – старійшини, дружини та діти піснями і танцями прославляють своїх переможців. Всі разом радіють, зібравшись навколо вогнища на бенкет і вірять у національне процвітання та щасливе майбутнє.

Своєрідною аркою між частинами є поява теми, яка експонувалась у 1 ч. з тими ж тональними опорами (h-fis-h). Тема проводиться солістом, звучить дуже пристрасно, наповнено, у прихованому двоголоссі. Секстольний ритм організовує квартову втору та октавні дублювання. Після кадансу композитор komponує віртуозну каденцію соліста, де відбуваються ладові мутації та гра світотінями: мінорний лад змінюється на мажорний. Цікавою та доволі абстрактною є назва сольної каденції – «Квіткова тінь». Загалом тематизм та характер виконання нагадують матеріал вступу.

## Схема 3 ч та 4 ч.

3 ч. – 20 тт. «Триумфальне повернення»		4 ч. – 20 тт. «Любов»		
B2	каденція соліста	A3	B3	Завершення
9 (8+1)	7+4	8	8	4
h-moll	h-moll, H-dur	h-moll	h-moll	h-moll

Каденція переходить у 4 частину, з програмною назвою «Любов», початок якої доручено лише солісту (Приклад 19).

Приклад 19. Лю Ханлі «Цзінг Лінгсі – Роздуми про місто» 4ч. «Любов»,  
199-200т.т.т

Відбувається повернення до основної тональності, знову експонуються теми «А» і «В», тема «А» в прихованому двоголоссі у соліста, а тема «В» є дуже подібною до свого першого проведення. Твір завершується рубатним 4-тактовим реченням, на відголосках та в характері тематичного матеріалу Вступу. У передостанньому такті звучить арпеджiovаний тонічний тризвук із доданою секстою - «gis», тобто  $t^{6\#}$ , що свідчить про використання романтичної стилістики.

*Висновки.* У концерті Лю Ханлі «Цзінг Лінгсі – Роздуми про місто» для



оркестру народних інструментів та Янцзиня, композитор старався передати дух стародавнього народу через зображення життєвих сцен, відзначити їх доброту, хоробрість, працьовитість і силу духу у боротьбі за виживання.

Розгорнуту і ясну програму задум митець реалізує доволі абстрактно, хоч у творі можна зустріти кілька ясних звукозображальних моментів, звукової імітації при переважаючому спрямуванні на асоціації та рефлексії. У всьому творі спостерігаємо ледве вловимий тонкий зв'язок інтонаційного образу і відображуваного явища, задекларованого у програмному слові.

Загалом, попри вказівки автора на чотиричастинний цикл, його можна було вважати як тричастинний (1 ч. за автором – 1 частина форми, 2 ч. – 2 ч., 3 та 4 частини – 3 ч. ) із огляду на використання тематичного матеріалу, тональних планів, масштабів частин та структурування (2 частина є достатньо тонально мінливою, тоді як крайні – стійкі). У ладо-тональному плані твір цікавий використанням звукорядів пентатоніки різного нахилу, дорійського, еолійського. Також народного колориту додає неперіодична перемінність розмірів не лише впродовж окремих побудов, а навіть протягом одного тематичного елемента.

Професор Лю Ханлі, який є лідером Північно-Східного Янцзиня демонструє у цьому полотні цікавий і переконливий синтез європейської музичної мови та національної фольклорної основи. Тут зустрічаємо поєднання виражальних засобів мажоро-мінорної системи та трансформованих зразків народно-пісенної творчості.

Окреслені творчі здобутки та коло жанрових зацікавлень Лю Ханлі - сучасного китайського композитора, виконавця на китайських цимбалах – янціні та аналіз музичної мови митця у концерті «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» для оркестру народних інструментів та Янцзиня продемонстрував вплив європейських романтичних музично-виражальних засобів на

трансформацію маньчжурських народно-пісенних зразків. Детальний розбір циклу дав можливість визначити архітектонічні та композиційно-драматургічні особливості полотна. Визначено, що чітка, ясна сюжетна програма твору, на яку вказують заголовки кожної частини, абстрактно відображена в музиці. Охарактеризовані стилістичні особливості концерту «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» свідчать про вдале поєднання митцем європейської музичної мови та національної фольклорної основи.

#### **4.2.2. Стилiстка китайської та європейської музики у Концерті для янця з оркестром «Поезія протоки» Сян Зухуа**

Сян Зухуа (1934р.), відомий китайський виконавець на традиційному народному інструменті янця, один із перших професіоналів у сфері народного інструменталізму та перший викладач гри на янціні в Новому Китаї. Він знаний та шанований і як композитор на Батьківщині і в світі. Грі Сян Зухуа властиві риси стилю Гуандунської музики – традиційної китайської інструментальної музики з Гуанчжоу та прилеглих районів у дельті річки Чжуцзян провінції Гуандун на південному узбережжі Китаю та Цзяннань Січжу [5], популярної в південній частині Цзянсу та Чжецзяна після революції в Шанхаї 1911 року. Значним вкладом митця в процес академізації Янця є випрацювання ним власної, новаторської, манери гри на інструменті. Його участь у виконавських змаганнях та конкурсах на кращий твір завжди здобувала визнання.

Плідна робота над аранжуваннями творів китайських і зарубіжних композиторів мала успіх і була творчою лабораторією для компонування власних оригінальних композицій. У них спостерігаємо синтез рис китайської національної композиторської традиції та західноєвропейської музики.

Сян Зухуа почав свою викладацьку кар'єру в Шанхаї та продовжив у

Китайській консерваторії музики. Композиторську та педагогічну роботу митець поєднував із науковою та методичною діяльністю. Його перу належить низка праць, що мають високу наукову вартість і соціальне спрямування. Так методична розробка «Навички гри на Янціні» отримала першу премію за викладацькі досягнення, широко відомими стали збірники «Вибрані традиційні сольні твори для Янціню», «Колекція творів Сян Зухуа для Янціню» та ін., неодноразово видані у Китаї та світі. Як методист Сян Зухуа відвідав десятки країн Європи, Америки та Азії з виступами та лекціями, що завжди високо цінувались.

За роки викладання він підготував велику кількість професійних виконавців на Янціні і педагогів, які завойовували нагороди на музичних конкурсах у Китаї та за кордоном.

Вказані досягнення Сян Зухуа привертають увагу дослідників до його творчості. У доробку композитора переважають програмні опуси (наприклад, у чотиричастинному дивертисменті для Янціня «Душа країни» кожна частина має окрему назву: «Жертва річки Цююань», «Пастир Су У», «Чжаоцзюнь і Фань», «Нічний біг Лін Чонг»; у сюїті для Янціня «Фан Дзі» це «Весна», «Орхідея», «Літо», «Лотос», «Осінь», «Хризантема», «Зима», «Слива»; «ТанчіСанлю»).

Серед композицій митця особливо популярним є Концерт для янціня з оркестром «Поезія протоки», створений на основі народних пісенно-танцювальних інтонацій. Змалювання звичаїв та побуту прекрасного й багатого острова Тайвань лягло в основу програми твору.

Це талановита композиція з використанням янціня та його поєднання із ансамблем народних інструментів та академічних струнних, спосіб майстерного «змалювання» звуками програмного задуму. У творі національні прикмети музичної мови композитора Сян Зухуа поєднуються із загальновідомими рисами західноєвропейської музики

У Концерті Сян Зухуа «Поезія протоки» для янціня з оркестром митець зображає острів Тайвань та життя китайського народу по обидва боки Тайванської протоки. Музика яскраво описує звичаї жителів острова, красу пейзажів та національний дух народу Тайваню.

Композиція «Поезія протоки» має підзаголовок «Острів скарбів» та нестандартну для класичного західноєвропейського концерту форму: твір складається із вступу, двох контрастних частин та епілогу. Необхідно зауважити, що у відомих нам Концертах китайських митців знаходимо подібні особливості у плані архітекtonіки, синтезі європейських та національних виражальних засобів, специфічній програмності тощо. Так, можна провести паралелі з Концертом Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» (1987 року), де автор виділяє вступ та чотири частини, кожна із яких має свою назву. Ні одна із частин Концертів не побудована у формі сонатного аллегро: зазвичай це двочастинні чи тричастинні побудови, низка епізодів із варіантним принципом розвитку. Щодо програмності, в китайській музиці, це найчастіше образи, картини природи, які символізують певні стани, почуття, складні душевні переживання, але з меншою мірою індивідуалізму, ніж у європейській музиці. Програма застосовується більш абстрактно - ніби натяк, загальний орієнтир.

Отже, Композиція Сян Зухуа «Поезія протоки» розпочинається **Вступом**, який вводить слухача у загальну панораму різноманітних картин, станів та настроїв. Споглядально-мрійливий характер вступу має імпровізаційний, дещо рапсодійний тип викладута неперіодичну структуру. Мелодика розвивається наростаючи та спадаючи за теситурою, що зображає хвилі протоки, а арпеджованість акордів передає мерехтіння води. Чергування двох елементів: висхідний рух арпеджованих трізвуків II щабля компенсується стрімкими (ремарака - із пришвидшенням) відтинків мажорної пентатоніки G, що світчить про опору на фольклорні джерела. Саме переходом від тричі

проведених секстолей шістнадцятими до унддецимолей тридцятьдругими досягається задеклароване пришвидшення, яке завершується на домінантовому тремоло (2-а такти) та створює напруження перед наступним варіантним проведенням. Характерним є чітке відділення солюючої партії янця та тремолуючого або акордово-вертикального супроводу оркестра. Темп частини максимально рубатний та, попри певні рекомендації автора, віддається на розсуд соліста (Приклад 20).

Приклад 20. Сян Зухуа «Поезія протоки». 1-4т.т.

Початкова тритактова фраза в янця, згодом двічі варіантно повторюється (звучить загалом тричі) з перегармонізацією: спершу це висхідний рух оберненнями арпеджованих звуків тризвуку II щабля, друге проведення - арпеджію VI щабля, втретє - D→VI (домінанта до e-moll). Як уже згадувалось, висхідним арпеджованим співзвуччям протиставляються низхідні віртуозні пасажі по звуках різних видів пентатонічного звукоряду. При основному G-dur-i, спостерігаємо тонально-ладову мінливість: співставлення акордів основної тональності та паралельного мінору. Усі перелічені виражальні засоби створюють майже зриму картину, яка задекларована назвою твору.

Двотактовий низхідний почерговий рух розкладеними акордами D<sub>7</sub> та SII<sub>7</sub> (домінантового та другого септакордів, 13-14-ий т.т.) приводить до плагального звороту та утвердження тонічного центру в соліста (G-dur).

Тритактове плагальне кадансування завершення Вступу в оркестру створює ліричний настрій та готує початок першої частини композиції.

**Andante, перша частина** твору (А).

Прозоре оркестрове тло, ніби імпресіоністична замальовка спокійного пейзажу, вводить слухачів у споглядально-медитативний стан частини, що підтверджується ремаркою композитора «Витончено». Ніби на тлі «розміреного похитування хвиль» звучить делікатна, сповнена ніжності, головна тема, яка лежить в основі побудови всього подальшого розвитку першої частини композиції (Приклад 21).

*Приклад 21. Сян Зухуа «Поезія протоки». 23-28т.т.*



Ця музика передає чарівність острова та його ландшафтів, любов та повагу як безпосередньо композитора, так і в цілому його народу до рідної землі.

Тритактові мелодичні фрази варіантно розвиваються при кожному наступному проведенні ( $dd^v ed_1^v; 14+14+8+15$ , де 14 поділяється на  $3+3+3+5$  і т.д. Див. схему).

На тематизмі початкового періоду відбувається подальший розвиток частини: мелодія, розсвічується тембрально, дублюючись групою духових народних інструментів оркестру. Водночас, динамізована партія сольюючого янця, яка стає більш насиченою введенням октавних дублювань мелодії, які почергово співставляються із віртуозними пентатонічними пасажами, створюють калейдоскоп мінливих картин природи, замальовок яскравих побутових сцен (Приклад 22).

*Приклад 22. Сян Зухуа «Поезія протоки». 38-41т.т.*





(для порівняння див. Приклад 21 та Приклад 22. Початкова побудова першого та другого періодів, відповідно- 23-28 та 36-41 такти).

У кожному наступному проведенні відтинку побудови спостерігаємо варіантні зміни початкової фрази (Приклад 23).

*Приклад 23. Сян Зухуа «Поезія протоки». 29-33т.т.*



Також у другому реченні другого періоду з'являються елементи поліфонічного розвитку: мелодія в оркестрі проводиться точно, а її варіант соліста із терцієвими та октавними дублюваннями зміщується горизонтально на пів такту (Приклад 24).

*Приклад 24. Сян Зухуа «Поезія протоки». 42-45т.т.*



(порівнюємо партію соліста у тт. 29-33 та тт. 42-45. Приклади 23 та 24).

Розширення другого період відбувається шляхом введення доповнення - висхідного ходу в партії соліста по звуках  $DD_7-K_6/4-D$  по  $G-dur$ -у. Спостерігаємо органічне поєднання традиційних китайських ладових систем із проявами класичної європейської гармонії.

Сполучна восьмитактова побудова на новому, неконтрастному тематичному матеріалі, доволі нестійка, наповнена відхиленнями:  $(G-dur)T$  |

TSVI|D→ | D (D-dur) | (G-dur)пента|тон|іка || SII –D –T ||. Тоніка G-dur-у є домінантою C-dur-у, і таким способом створений плавний перехід до тональності субдомінанти – C-dur. Заклучна побудова, більш енергійна та емоційна, на варійованому тематизмі першої частини, аналогічно структурована (3+3+3+6), з розширенням завдяки повтореному кадансуванню на *forte* є кульмінацією повільної частини.

Контрастом образним, тональним, тематичним виступає **друга частина (B) Allegro vivace**. В образному плані демонструє активність, оптимістичність, життєрадісність тайванського народу, їхню жагу та заповзятливість до праці. Це яскраво національна, емоційна, пристрасно-енергійна музика. Мелодика характеризується репетиціями по звуках мінорної пентатоніки (опора на «е»), секвенційним розвитком, прихованим двоголоссям у партії соліста, модуляціями та відхиленнями. Паралельно із звучанням пентатоніки явно прослуховуються чіткі устої на акцентованих I-му та V-му щаблях. Тема звучить переважно в оркестрі, соліст же її віртуозно динамізує. Необхідно відзначити, що сольній партії надається провідна роль у низці відхилень до недалеких тональностей (першого ступеня спорідненості). Характерні гармонічні послідовності, в яких після акордів домінантової групи використовуються акорди субдомінантової групи або безпосередньо субдомінанти, також спостерігаємо використання акордів мінорної домінанти, септакордів побічних щаблів, що є яскравою ознакою опори на традиційні пісенно-танцювальні зразки китайської народної музики. Протягом усієї побудови усі перелічені гармонічні співзвуччя чергуються з відтинками мажорної та мінорної пентатонік. У місцях сольного звучання партії янціня, оркестр виконує функцію тла у вертикальних акордових співзвуччях.

Рубатна одноголосна зв'язка-прехід (із 154 такту), що передує каденції соліста, містить віртуозні хвилеподібні арпеджовані пасажі по звуках діатонічних акордів, септакордів побічних щаблів, а також пентатонічного



звукоряду – G (Приклад 25).

*Приклад 25. Сян Зухуа «Поезія потоки». 164-168т.т.*



D                      VII                      → VII                      (G-dur)

**Каденція** соліста (179-208 т.т., C-dur) – віртуозна, енергійна імпровізаційного плану побудова. Для каденції, як і для тематизму першої частини композиції, характерні тремоловання та арпеджований виклад акордів (тут це виписано як висхідні форшлаги). У плані структури - тритактова будова фраз з варіантним розвитком. Ладові мутації та ладова перемінність, як гра світлотіні, окрім пентатонік різного нахилу, часто проявляється у безпосередньому співставленні акордів мінорного та мажорного виду (Приклад 26).

*Приклад 26. Сян Зухуа «Поезія потоки». 184-188т.т.*



Часто Сян Зухуа використовує послідовності, характерні для народної музики: d-S-d – мажорна субдомінанта в мінорі в оточенні мінорної домінаннти по a-moll-ю (Приклад 27).

Приклад 27. Сян Зухуа «Поезія потоки». 200-202т.т.



d S d

Використання неперіодичних перемінних розмірів (Приклади 21, 26, 27), ладові мутації, варіантний принцип розвитку – всі ці фактори свідчать про зв'язок твору з фольклорними джерелами.

Поступово гармонія ущільнюється, динаміка наростає, акордові вертикалі в оркестрі також пришвидшуються, - і весь цей комплекс виражальних засобів створюють кульмінацію на *fortissimo* майже в останніх тактах каденції (205 такт).

Схема Концерту для янця з оркестром Сян Зухуа «Поезія потоки».

Вступ (тт. 1-22)	А (тт. 23-72)	В (тт. 73-178)	Ка денція (тт. 179-207)	Епіл ог (тт. 208-213)
a a <sup>v</sup> a <sub>1</sub> <sup>v</sup> bc	dd <sup>v</sup> ed <sub>1</sub> <sup>v</sup>	fgg <sup>v</sup> hh <sup>v</sup> i	jj <sup>v</sup> j <sub>1</sub> <sup>v</sup>	К
6+3+3+2 +8	14+14+ 8+15	25+11+11+1 7+18+25	13+6 +10	6
G	G C	e a d a	A	A

Твір закінчується лаконічним **епілогом**, **Adagio** (композиторська ремарка: «Кінець повільно»), для якого також характерні усі музично-виражальні засоби, застосовані у композиції: мажоро-мінорна

перемінність, гармонічна послідовність t-d-S-T, зміна розмірів тощо. Завершення твору A-dur-ним розложеним тризвуком на *diminuendo* та *pp* вносить спокій, тиху радість, надію.

### *Висновки*

Отже, Концерт для янця з оркестром Сян Зухуа «Поезія протоки» продемонстрував синтез генетично різних традицій європейської і традиційно китайської музики. У творі талановито поєднані народні лади Сходу та західноєвропейської класичної гармонії. Це, насамперед, ладова мінливість, мажоро-мінорна перемінність, використання нестандартної для європейської гармонії послідовності домінанта-субдомінанта, а також мажорної субдомінанти в мінорі (такі поєднання характерні для народної музики і китайської і української), варіантний принцип розвитку тематичного матеріалу, контрастне чергування частин на рівні форми, нестандартної для жанру концерту. Особливе значення у структурній побудові форми твору мають трикратні повтори на різних рівнях: використання тритактових фраз (у 1-ій частині, у каденції, в епілозі), потрійних повторень тематичного матеріалу (у вступі перший мелодичний фрагмент варійовано повторюється тричі; у першій частині період, який містить основний тематичний матеріал, теж видозмінено проводиться три рази), а також використання тріольного ритму, особливо як звукообразальної складової - створення картини хвиль, коливання води, загалом протоки. Усі перелічені виражальні засоби музичної мови митця у Концерті для янця з оркестром «Поезія протоки» свідчать високий професіоналізм композиції у якій поєднані традиції національної китайської музики та риси західноєвропейської класики.

Творчість Сян Зухуа користується заслуженою популярністю та підтримкою як в Китаї, так і на міжнародній музичній арені завдяки кваліфікованості композитора, який професійно володіє інструментом, для

якого творить. Його композиторська, виконавська та наукова музикознавча діяльність є вагомим внеском в академізацію народного інструмента янціня.

#### **4.2.3. Образ легендарної Мулан у полотні Лю Ханлі «Мулан Сі» для соло янціня та ансамблю народних інструментів**

«Варіації Мулан Сі» належать перу Гао Лонга і були скомпоновані як сольний твір для Янціня 1962 року. Під час Національної конференції зі спостереження за музичними інструментами з ним ознайомився Лю Ханлі і згодом здійснив аранжування твору для ансамблю народних інструментів. Так у 1982 році композиція отримала нове життя в іншому жанрі та у виконанні іншим складом: соло янціня з ансамблем народних інструментів - шен, лютня, чжунжуань, гаоху, ерху, чжун ху, (два академічні струнні) віолончель, контрабас.

Цей твір містить багато складних прийомів гри на Янціні. Він є одним із найвідоміших композицій на цимбалах у XX -му столітті та обов'язковим для багатьох конкурсних змагань.

Аналізуючи даний твір, перш за все слід звернути увагу на особливості літературного джерела. Поема "Мулан Сі" відноситься до героїчного епосу народів світу. Сьогодні важко сказати чи існував французький Роланд, німецькі Нібелунги чи навіть та ж Мулан. Проте у пам'яті народу вони закарбувалися як благородні захисники, як образ національної доблесті та незламності. Зразки героїчного епосу мають на меті донести людям славетні події давнини. Тому Гао Лонг, пишучи «Варіації Мулан Сі», а згодом Лю Ханлі, komponуючи ансамблеву інструментальну композицію, опираючись на фольклорні першоджерела,

надали твору розповідного характеру.

Повертаючись до постаті Мулан, необхідно відзначити основні джерела відомостей про неї. Першою письмовою згадкою про героїню є «Балада про Мулан», - народна пісня, яку, як вважається, було створено під час династії Північна Вей (386–535 рр. н. е.). Її знаходимо в антології книг і пісень ченця Чжицзяна династії Південний Чень (557–589 рр. нашої ери). Історичним місцем дії «Балади про Мулан» є військові кампанії Північної Вей проти кочівників Руран. У пізнішій адаптації Мулан активно діяла в період заснування династії Тан (бл. 620 р. н. е.).

Отже, Мулан - легендарна народна героїня епохи Північної та Південної династій (IV-VI століття нашої ери) Китаю. Її ім'я включено до книги «Сто красунь» Янь Сіюань, яка є зібранням різних жіночих образів у китайському фольклорі. Серед вчених досі точаться дебати щодо реального існування Мулан: чи була історичною особою чи просто легендою. Оскільки її ім'я не фігурує в книзі «Зразкові жінки», у який зібрані біографії жінок часів династії Північна Вей, більшість науковців вважають Мулан вигаданим персонажем.

Згідно з легендою, Мулан зайняла місце свого літнього батька під час призову в армію, переодягнувшись чоловіком. Після тривалої та видатної військової служби проти орд кочівників за північним кордоном, у війні, де відбулося сотні битв, - Мулан отримує нагороду та призначення від імператора: їй пропонують високу посаду при дворі, але Мулан відмовляється від неї. Натомість героїня просить швидкого коня, щоб повернутись якнайскоріше до рідних. Також, на превеликий подив товаришів по зброї, Мулан розкриває їм свою таємницю: вона жінка. Після повернення з війни та возз'єднання із сім'єю, усамітнюється у своєму місті.

Мета комплексного аналізу програмного твору Лю Ханлі «Мулан Сі»

для соло янця та ансамблю народних інструментів спрямована на дослідження стильового спрямування, особливостей музичної мови, синтез західно-європейських рис та елементів національного фольклору у композиції «Мулан Сі» та у творчості митця загалом.

Задум митця, у якому реалізовано та «продемонстровано» поступове розгортання сюжету – героїчного шляху головної героїні, укладено у низку різнохарактерних та різнонастрєвих епізодів. За принципом завершеності та контрастності побудов, можна виділити три основні частини А+В+С. Ця складна тричастинна форма обрамлена Вступом та Епілогом. Відзначаємо також нетрадиційне розташування Каденції перед середньою частиною. Загалом виходить наступна послідовність частин: Вступ, Adagio «А», Каденція (hua cai), Allegro «В», Largo «С», Епілог.

**Вступ.** Розпочинається твір зображенням хвилюючої картини збирання та формування армії. Керуючись літературним сюжетом, Лю Ханлі доволі часто вводить в музичний текст прийоми звукозображальності, ілюстрування певних образів чи подій за допомогою засобів музичної виразності. Уже у 5-ти тактовому Вступі (ab a<sup>1</sup>b<sup>1</sup> c , відповідно, структура: 2+2+1), у варіантно повторюваній початковій побудові вводиться «звучання» військових сурм: тутті усього складу ансамблю на тремоло, *f* та довга тривалість (половинна з крапкою, 1-ий і 3-ій т.т.) - створюють ефект потужного одностайного заклику. Тональною опорою вважаємо «а», оскільки відсутній терцієвий звук, можна допускати – А-dur, a-moll

Після акордів на форте усього складу ансамблю, висхідний енергійний рух кварто-квінтовими співзвуччями продовжує лише сольний інструмент янця. Слід звернути увагу на те, що композитор використовує у гармонічному звучанні другий, третій та четвертий звуки

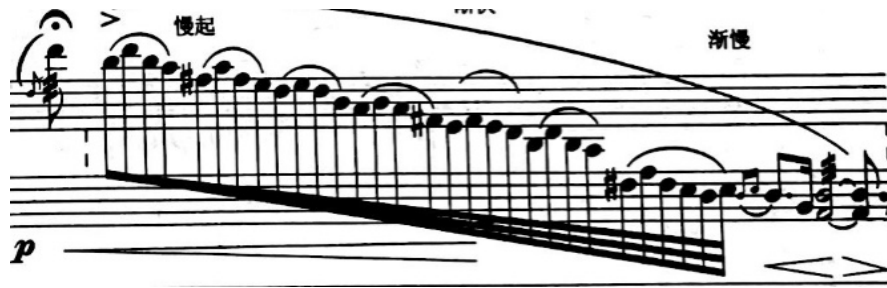
обертонового ряду. Це основний та квінтовий тон тонічного тризвуку, як результат - по вертикалі звучать ч.4 і ч.5. Саме ці інтервали є властивими для прадавніх діатонічних духових інструментів, також кварта та квінта мають природний різкий, потужний, відтак сигнальний характер. Висхідний рух квартами та квінтами створює враження почергового вступу багатьох військових рогів із різною теситурою звучання, від найнижчих до найвищих (Приклад 28).

*Приклад 28. «Мулан Сі» Лю Ханлі (1-ий т.)*



Компенсує висхідний цілеспрямований рух низхідне пощаблеве спадання (трихорд-тетрахорд із кроком кварта, терція). У низхідних пасажах прослідковується рух по пентатоніці з опорою на d. У повторному варіантному проведенні початкової побудови ясно прослуховується і функційне забарвлення, з перевагою субдомінанти:  $I_{5/3}$  і IV та  $IV_{5/3\#3}$ ). Щодо темпових градацій, то у цьому, і майже у всіх пасажах є виставлені авторські рекомендації та позначення, а також ремарка «сильно, вільно»: повільно – прискорити – сповільнити, які також доповнюють різну міру напруження чи схвильованості (Приклад 29).

## Приклад 29. «Мулан Сі» Лю Ханлі (2-ий т.).



Завершується вступ (після повтореної початкової двотактової побудови) протилежним цілеспрямованим висхідним поривом мелодії у Янціня, який передає зростання напруження: це висхідні ломані арпеджіо кварто-квінтових співзвуч (можна трактувати і як  $IV_{5/3}$  без терцієвого тону, оскільки прослуховується субдомінантова функція) і завершальною квінтою у нижньому регістр, що звучить як запитання без відповіді. Це як варіант початкового матеріалу (1-го т.) у арпеджованому фактурному викладі (Приклад 30).

## Приклад 30. «Мулан Сі» Лю Ханлі (5-ий т.).



Схвильований енергійний характер вступу ніби передбачає картини протистояння, бойових дій, війни.

**Adagio** «Прощання», «А» (6-40т.т.). У цьому розділі автор окреслює образ дівчини Мулан використовуючи мелодико-інтонаційні звороти народних пісень розповідного характеру. Починається Адажіо (четверть = 46.) із яскравого наспівного мотиву у партії сольного інструменту, основується на відтинках еолійського мінору та пентатоніки,



які виступають тематичним зерном даного епізоду з опорою на «а» та перемінним на «с». Короткі фрази на тремоло дуже зв'язні, співучі та плавні (Приклад 31).

*Приклад 31. «Мулан Сі» Лю Ханлі (6-7-ий т.т.)*



Адажіо представлено переважно у виді діалогу двох «осіб» - цимбали та ансамбль. Основні теми, доручені Янцзиню, а інструменти ансамблю лише підтримують його та підкреслюють важливість «висловленого». Іноді тема доручається інструментам ансамблю – шену, ерху. Тоді тлом виступають хвилеподібні пасажі (відтинки пентатоніки, ламані арпеджіо, тощо), які доручені нижньому голосу янцяня та іншим народним інструментам. Таким діалогом досягається комплементарність руху музичного полотна (Приклад 32).

*Приклад 32. «Мулан Сі» Лю Ханлі. Адажіо (16-21т.т.)*

Поєднання кількох горизонталей творять іноді співзвуччя із доволі ясно окресленими функціями. Акорди побічних щаблів (III-го, VII-го) не є найяскравішими виразниками функційності своїх груп. Їх використання підтримує спокійний ліричний настрій, уникаючи зайвої напруженості як загалом, так і в місцевих кульмінаціях. Тризвуки III-го, VII-го натурального

щаблів,  $V_7$  натурального мінору,  $I_7$  при напластуванні відтинків пентатонік згладжують кульмінаційні моменти. Слід зауважити, що тоніка тут теж не має виразного звучання, оскільки представлена септакордом першого щабля з доданими тонами.

Барвистість співзвуч досягається використанням акордів з доданими тонами:  $I_7^{+4}$  (з квартою),  $VII^{+6}$  (з секстою),  $IV_7^{+2}$  (із секундою). Розсвічування функцій, як правило, відбувається шляхом появи у сольній партії низки альтерованих неакордових звуків а також акордів із альтерованими тонами -  $II_7^{\#5}$  і  $IV^{\#3}$ .

У плані використання техніки виконання, - вібрато та щипок струн, - Адажіо можна розділити на дві частини. Обидва прийоми покликані виразити пристрасний, і водночас, делікатний м'який музичний образ Мулан. Перша частина розділу фокусується на вібрато, друга частина зосереджується на щипках струн.

Для переходу до віртуозної каденції янціня, композитор вводить різкі темпові та динамічні градації: від використання шістдесят четвертих до шістнадцятих та ще з ремаркою «сильно сповільнити», а також на динамічних контрастах:  $p - mp - mf - f - ff$ .

**Каденція (41-44т.т.).** Каденція покликана створити сильну нестримну емоційну атмосферу, відтворюючи типовий ритм маршів та звучання барабанів. За масштабами, - це невеличкий розділ, який доручений лише сольючому янціню та демонструє віртуозність, майстерність виконавця. Ця сольна побудова має певну інтонаційну спорідненість зі вступом. Низхідна спрямованість варіантних секвенцій трихордних та тетрахордних послівок, шляхом чергування кроку на терції-секунди, перекликається настроєво та тематично із другим елементом теми Вступу. Вона поміщена композитором не традиційно, як завершення певної частини циклічного полотна, а як самостійна частина між першою та масштабною

другою. Ще дві побудови солюючого янця розмішені у другій частині, чергуючись із тутті усього ансамблю (див. схему 1).

Цікавим є ритмічний малюнок кожної із фраз: ефект динамізації побудови та пришвидшення руху досягається подрібненням тривалостей: тріолі восьмих та нормативні шістнадцяті. Плавна нестримність мелодики чотирма хвилями (ніби дві парні ланки секвенції : 41-42 та 43-44 т.т.) звучить у верхніх регістрах янця. Натомість нижній голос більш стриманий: квінтови та октавні співзвуччя на цілий такт (Приклад 33).

Приклад 33. «Мулан Сі» Лю Ханлі. Каденція Янця (43-44 т.т.)

Під час відтворення цієї частини сила рук повинна бути збільшена, а подвійні співзвуччя мають виконуватись повним і потужним звуком.

Кожна ланка супроводжується рекомендаціями автора щодо тонких темпових градацій: *трохи швидше* – *прискорити* – *повільніше* – *потужно глибоко* 43-44т.т. Пер. Ж. Ц), що свідчить про тонкі емоційні відчуття композитора, відтак необхідність їх відтворення віртуозом-виконавцем. Усі ці темпові, динамічні перепади виражають суперечливість настрою і нервозність головної героїні Мулан перед раптовою зміною у її житті та перед прийняттям важливого небезпечного рішення.

**Allegro «Жорстока битва з Міо», «В» (45 – 186т.т).** Центральний розділ твору в якому відбуваються основні події описані у літературному джерелі. Напружене протистояння двох армій, яке завершується енергійною картиною поля битви: «Боротьба і запеклі бої» - так зазначає Лю Ханлі на

початку частини. Швидкий та запальний характер масштабної побудови (четверть = 168) зображає широкі азійські степи та високі гори, покриті кригою, потужні пориви вітру і два величезні війська що зійшлися у кривавій боротьбі на тлі картини фантастичної природи - імператорська армія і племена кочівників. Ніби низка різних фрагментів боїв, коротких миттєвих сучіток, різних ракурсів бою – так у музичному полотні чергуються спільні за характером, але дещо відмінні за тематичним матеріалом, метро-ритмічною організацією, динамічними відтінками, чергуванням тутті оркестру та соло Янціня, невеликі побудови (фрази, речення, періоди). Позначаючи появу кожного нового відтинка побудови новою буквою, - їх буде понад 10, - схематично забражаємо калейдоскоп картин.

Схема 1. Композиція «Мулан Сі» Лю Ханлі (у третьому рядку – ремарки автора - програмні назви частин; у шостому рядку відзначені солюючі проведення Янціня):

Вступ	А	каденція	В	С	Епілог
1-5т.	6-40т.	41-44т.	45-186т.	187-192, 193-222т.	223-238т.
	Adagio. «Прощання»	.	Allegro «Жорстока битва з Міо»	Largo «Тріумфальне повернення» «Спокійний спогад»	Adagio «Відтворення спогадів»
<b>a b a<sub>1</sub> b<sub>1</sub> c</b>	<b>d d<sub>1</sub> d<sub>1</sub> c</b>	<b>f f<sub>1</sub> f<sub>2</sub></b>	<b>g h i j k l j<sub>1</sub> m n o p</b>	<b>d<sup>v</sup> s</b>	<b>d<sup>v</sup> t</b>

		<b>f<sub>3</sub></b>	<b>r</b>		
2+2+1	5+5+12+	1+1+1	20+8+8+4+22+22+17+8+	6+30	6 + 10
	13	+1	8+9+8+7		
b,b1,c-s		f- f <sub>3</sub>	j, l-j <sub>1</sub> solo		
olo		solo			
a e	A	e a h e	e G a D	e a	A

Окреслимо деякі із фрагментів. Так, у першому «g» у партії цимбал мелодика поєднує синкоповані ритми із пасажами короткими тривалостями – тетраходами в неточному проведенні (Приклад 34).

*Приклад 34. «Мулан Сі» Лю Ханлі. (45-50т.т.)*



Також зустрічаються інтонації із попередніх розділів, проте тут вони мають зовсім інше навантаження. Оркестр у всьому підтримує сольну партію, надаючи динамічним градаціям більшої виразності. Фактура супроводу має переважно гомофонно-гармонічний виклад. Особливої уваги заслуговують фрагменти, де звучить лише сольний інструмент. До прикладу, у соло Янціня «l, J» - 107-128 такти, композитор використовує двоголосся, де верхній голос витриманий і слугує супроводом, а нижній проводить мелодичну лінію, зберігаючи інтервальну будову мотиву – «l». У даному фрагменті, у його другій одноголосній, по звуках пентатоніки, побудові відбувається повернення і закріплення попередньої тональності a-moll «j<sub>1</sub>» (Приклад 35).

Приклад 35. «Мулан Сі» Лю Ханлі. Каленція янця (106-128; 129-146т.т.)

The image shows a musical score for a solo instrument, likely a guqin. It consists of four staves of music. The first two staves are marked 'solo' and 'mp'. The third and fourth staves are marked 'solo' and 'mf'. The third staff includes the instruction '极流畅地 有力地' (Extremely smoothly and powerfully). The music features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with some dynamic markings like 'p' and 'f'.

Просвітлена Каденція частини, яка звучить у *a-moll-i*, може символізувати передбачення світлого майбутнього - миру у Китаї та повернення Мулан додому. Виходячи з цього можна вважати, що у контексті твору *a-moll* - це тональність мирного життя, а *e moll* - тональність, яка відображає буремні події війни.

Варто згадати і звукозображальні моменти - біг коня - невід'ємного військового атрибута тогочасних воєн. Ці моменти передані за допомогою повторюваного ритмічного малюнку "восьма - дві шістнадцяті - дві восьмі" (Приклад 36).

Приклад 36. «Мулан Сі» Лю Ханлі. (172 - 179 т.т.)

The image shows a musical score for a solo instrument, likely a guqin. It consists of a single staff of music. The staff is marked 'solo' and 'ff'. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with some dynamic markings like 'ff' and 'f'.

**Largo.** «Тріумфальне блискуче повернення» «С» (187-192т.т.). Музика сповнена сили та блиску: повторювані кварто-квінтові співзвуччя, октавні дублювання в діалозі соло - *ff* і тутті - *f*, комплементарний ритм. На початку частини, - четверть=48 та ремарка – повільно, широко, протяжно. Усі ці

виражальні засоби у короткій 6-титактовій побудові передають радість та урочистість моменту (Приклад 37).

Приклад 37. «Мулан Сі» Лю Ханлі. (187-189т.т.)

Доповнює настрій цієї частини наступна - «Спокійний мирний спогад» (193 - 222т.т.). Тут композитор передбачає повільний, спокійний характер виконання: четверть=52. Загалом, ця частина є найбільш інтонаційно спорідненою із завершальним **Adagio**, яки й також є спогадом, що фігурує і у назві. Спільність тематичного матеріалу, метроримічної організації служать об'єднуючими факторами та створюють медитативно-розповідний характер .

**Епілог Adagio «Відтворення спогадів»** (223-238т.т.). Частина звучить як підсумування усіх попередніх: композитор ніби хоче продемонструвати, що все у світі має циклічний характер і повертається до первинного стану. Звучить у помірному спокійному темпі: четверть=52. Підтверджує цю думку вибір музично-виражальних та формотворчих засобів. Діалогічний виклад партії Янцуня та інструментів ансамбля,

дублювання подекуди партії цимбал, варіантний принцип розвитку, аркоподібне тональне співвідношення із Вступом (a moll), поступове ускладнення вертикальних поєднань – всі ці фактори служать єдності масштабної побудови та динаміці її розвитку.

### *Висновки*

Літературна програма - неймовірна легенда про давні часи, про героїчну Мулан, - знайшла своє відображення в музиці. Епізоди твору зберігають принцип контрастності, що свідчить про мінливість подій і відображає внутрішні переживання головної героїні поеми. Міфічний сюжет укладений у наступну послідовність частин: Вступ, Adagio «А», Каденція (hua cai), Allegro «В», Largo «С», Епілог, серед яких центральні, найвагоміші, окреслюють складну тричастинну форму зі Вступом та Епілогом. Програма реалізована доволі абстрактно, що і є характерним для китайської музики.

Щодо засобів музичної виражальності у творенні образів та змалюванні подій виділимо найвагоміші. У ладово-тональній сфері домінуючу роль, звичайно, відіграє пентатоніка. Зазвичай, це відтинки ладу різних нахилів, завдяки чому у музиці проявляється східний колорит. Пентатоніка зустрічається як у горизонталі, що надає мелодиці розповідності, так і як вертикалізація ладу, що має безпосередній вплив на колоростичність та функційність гармонії. Більшість акордів набувають нестандартного для європейської системи звучання. Через особливість побудови акордів, функції стають менш виразними. Так акорди домінантової групи не створюють напруження, оскільки використовуються лише у натуральних ладах: –  $V_{5/3}$  та  $V_7$ ,  $III_{5/3}$ ,  $VII_{5/3}$ . Відсутність  $VII^\#$  щабля послаблює звучання місцевих кульмінацій. Тонічна група, часто представлена  $I_7$ , що послаблює його навантаження, як тонального центру і не дає відчуття стійкості. Багато акордів не мають чіткої ладової



визначеності, оскільки застосовуються без терцієвого тону, що дозволяє їх сприймати лише у контексті. У субдомінантовій групі  $IV_{5/3}$  зазвичай використовується із підвищеною терцією, що є проявом мажоро-мінорної системи. Деяким фрагментам твору характерна біфункційність та поліпластовість. Ускладнення функцій відбувається завдяки появі у партії сольного інструменту доданих тонів.

У зображенні образів митець використовує різну міру насиченості фактури: світлі, ліричні стани та картини протилежні до зображення війни та боїв, скликання воїнів сурмою, бігом коня.

На композиційну структуру частин, окремих побудов впливають національні моделі формотворення, а саме - варіантний розвиток тематизму, а також східна традиція імпровізації.

У палітрі мовностильових виражальних засобів композитор Лю Ханлі поєднав ладово-гармонічні, метроритмічні, темброві особливості китайської та європейської музики.

#### **4.2.4. «Падаюча нічна квітка» Ван Се: трансформація фольклору та риси імпресіонізму**

Китайський композитор Ван Се є одним із найталановитіших і найактивніших композиторів свого покоління. Його музичні здібності проявлялись уже з раннього дитинства. У шестирічному віці розпочались заняття музикою з навчання гри на цимбалах у вчителя Цзінь Лінгсі з мистецької трупи Аньшань. У 1987 році він продовжив оволодіння інструментом (цимбали) у професора Хуан Хе, а наступного 1988 року був прийнятий до початкової школи при Центральній музичній консерваторії, щоб там навчатися у свого професора. З 1992 року продовжив навчання у

професора Хуан Хе (у вищій ланці). Протягом часу вдосконалення виконавської майстерності, брав активну участь у різноманітних конкурсах, фестивалях, як у сольному виконанні на Янцзіні, так і в ансамблевій грі. У 2002 році Ван Се отримав золоту нагороду молодіжної професійної групи Yangqin у Першому національному сольному конкурсі музичних інструментів Китайського молодіжного конкурсу мистецтв. Зараз він вивчає Янцін на кафедрі народної музики Центральної музичної консерваторії та продовжує навчання під керівництвом свого професора Хуан Хе.

Протягом останнього десятиліття ХХ століття займався популяризацією народної та академічної музики у виконанні на янціні. Так, у 1992 році він брав участь у записі відеокасети «Відомі пісні майстрів Янцинь» і компакт-диску гри на янціні - «Тяньшанська поезія та живопис». 1996 року Ван Се виграв нагороду за виконання на Національному конкурсі інструментальної музики Центральної музичної консерваторії та в 2000 році виборов перше місце на другому Національному конкурсі інструментальної музики «Кубок Лунжинь» Центральної музичної консерваторії; у 2002 році переміг на першому національному музичному інструментальному сольному конкурсі молодіжного мистецтва у Китаї.

Доробок митця складає низка сольних та ансамблевих творів для янціня: «Мрія», «Хмара», «Літо - весна, літо, осінь, зима», «Дзеркальна вода», «Осінні квіти»

Робота «Осінь» здобула перемогу у конкурсі до 60-річчя Національного дня; композиція «Погляд» була відзначена на виставці нематеріальної культурної спадщини Організації Об'єднаних Націй та Китаю. Одним із останніх найвідоміших популярних творів є «Байдужі танці» (2015), у яких продемонстровано найрізноманітніші властивості та можливості янціня.

В ансамблі янціня та фортепіано Ван Се «Падаюча нічна квітка», вже сама назва передбачає одне із основних спрямувань програмної музики, а саме

символіку.

Знаний український композитор та музикознавець Станіслав Людкевич так окреслював це поняття програмної музики: «... се така форма абсолютної, т. є. чисто інструментальної музики, у якій компоніст тонами інструментів хоче представити зрозуміло для уяви людської певні точно означені образи, поняття, ситуації, навіть події» [49, с.58].

У програмній музиці, зазвичай, переважає кілька основних спрямувань - звукобразальність та символіка. Це демонстрація певних аспектів музичного змісту. Вони проявляються в музиці з домінуванням тої чи іншої сторони, іноді у поєднанні чи взаємопереплетенні.

Оскільки програмність у китайській музиці є більш абстрактною, ніж у європейській, то з допомогою виражальних засобів, композитори створюють різнонастрєві картини, відтінки настроїв, станів тощо.

Розлини, квіти, як в українській, так і в китайській традиції сьогодні та у давні часи мали важливе символічне значення, ритуальну значущість. У календарно-обрядовому фольклорі у найдавніших віруваннях квіти, рослини та їх забарвлення були пов'язані з культом богів, служили як обереги. Так, в Україні, любисток – охороняв від злих духів, калина - символ надії або розлуки, квіти волошки – є свідченням скромності та ніжності, пелюстки маків – символізують красу та молодість, листя дуба - уособлюють богатирську силу, хрещатий барвінок - символ життя, безсмертя людської душі. У Китаї також зображення картин розквітаючої природи, окремих квітів носило символічне навантаження. Згідно з китайською естетикою, при створенні образів людей, характерів, описі настроїв, станів, використовувались приписуванні квітам властивості: червоні маки символізують силу, сміливість, надію; бамбук – незламність, стійкість, опір ворожими силам, а також гнучкість характеру; хризантеми - усамітнення; квіти сливи – символ

непорушності, чистоти і шляхетності.

У програмній назві твору Ван Се «Падаюча нічна квітка» не вказано конкретну квітку, чи рослину, які мав на увазі автор. Але у цій назві уже закладені певні передбачення станів, настроїв, картин. Використовуючи багатство сонорно-кolorистичних, особливостей янціня та фортепіано у поєднанні динамічних та фактурних можливостей обох інструментів, автору вдалось створити талановиту композицію, яка поділяється на кілька розділів, відображаючи крайні стани - від медитативно відстороненого до енергійно-динамічного. Циклічна побудова із романтично-філософською назвою «Падаюча нічна квітка» складається із низки різнонастроевих та різних за тематикою частин А, В, С, D, Е, А. Ансамблева композиція для двох інструментів – янціня та фортепіано, побудована на різних типах їх співвідношення: почерговому вступі інструментів, на їх одночасному звучанні (тема- тло, рівноцінна функція). Інструменти виступають у формі діалогу або дуету.

Вступ – *Capricioso. Con gracios*, ♩ -132, на арпеджіо розложених філігранних співзвуч із скритим двоголоссям змальовують прозору імпресіоністичну картину природи у виконанні Янціня. Рух розмірених шістнадцятих від чистої квінти в діапазоні трьох октав (на першій долі) із комплементарним рухом до чистої квінти у другій октаві половинною тривалістю із заліганою вісімкою створює імпресіоністичну замальовку – мінімальний рух із застиглою статикою. Майже непомітні тонові та півтонові зрушення в ходах окремих голосів приводять до незначних барвисто-кolorистичних змін, а також до нетрадиційних функційних послідовностей: a-moll  $^1|t - ^2|III_{4/3} - ^3|VI_7 (II_{43}) - ^4|t_{11}^{-7} ||$ . (Приклад 38).

Приклад 38. Ван Се «Падаюча нічна квітка». Вступ (1-4т.т.)



Перша частина «А» з поступовим варіантним розвитком у трьох хвилях, вносить певну динаміку завдяки низці модуляцій, еліптичних зворотів та пришвидшенню темпу. Так, перша хвиля розвитку з неперіодичною структурою (2+2+4+1+1+1...), в основі якої лежать три різні мотиви (два зі вступу та новий) побудована на їх довільному чергуванні (a a<sub>1</sub> b b<sub>1</sub> c a<sup>v</sup> c<sub>1</sub> a<sup>v</sup> c<sub>2</sub> c<sub>3</sub> c<sub>4</sub> + d) та із оновленими ладо-гармонічними поєднаннями (септакорди III та VI щаблів, низка відхилень у тональності першого ступеня спорідненості, еліптичні звороти). З помірною пульсацією гармонії – одна функція на такт, - розімкнута однотональна послідовність створює просвітлену прозору замальовку нічної природи: <sup>5</sup>| t <sup>6</sup>|III<sub>64</sub> (a) <sup>7</sup>| VII<sub>7</sub>-D<sub>6</sub>→(G) <sup>8</sup>|VI (a) D<sub>7</sub>→ <sup>9</sup>| s<sub>6</sub> (d) <sup>10</sup>| D<sub>2</sub>→(C) <sup>11</sup>| VI <sup>12</sup>|t <sup>13</sup>| t <sup>14</sup>| III<sub>64</sub> <sup>15</sup>| VI<sub>7</sub> <sup>16</sup>| D7 - - (a)||. Ладова перемінність з елементами пентатоніки (26-27т.т.) збагачує музичну тканину, вводить гру світотіней. У першій фазі розвитку домінуючим є Янцінь; у другій – соло доручено фортепіано; у третій - дует взаємодоповнення двох інструментів.

Друга і третя фази розвитку, відповідно із завершальними відхиленнями у D→(fis) та D<sub>7</sub>→(e) з темповими і динамічними градаціями підводять до місцевої кульмінації - заключення у третій фазі, POCO a poco cresc, POCO a poco rit., *f* – *mf* - *mp*, 30-36т.т.(Приклад 39).

Приклад 39. Ван Се «Падаюча нічна квітка, ч. «А», 32-36т.т.

Отже, вже у лаконічному чотиритактовому вступі та першій частині зустрічаємо особливості китайської музичної лексики у поєднанні зі збереженням (чи оновленням) засад європейської ладо-гармонічної сфери.

Арпеджований домінантсептакорд з нашаруванням тремоло тридцятьдругими Янціня (36т.) та його розв'язання у тоніку e-moll-я (37т.) служить переходом до другої частини «В» - D<sub>7</sub>→t (e).

Енергійним цілеспрямованим характером та новим тематичним матеріалом контрастує з попередньою ця побудова. Правда, їй передує подібний Вступ, як і до першої частини, але пульсація лаконічних мотивів частішає двічі. В темпі Andantino, ♩ = 139 з авторською ремаркою - Nobilmente (з гідністю, шляхетно, благородно), до арпеджованих ритмізованих пасажів у Янціня (Приклад 40) додається, як тло, звучання фортепіано, темброво його збагачуючи.

Приклад 40. Ван Се «Падаюча нічна квітка, ч. «В» (37-38т.т.)

Потужним ансамблем янціня та фортепіано звучить їх супровід до наспівної

мелодії половинками та четвертними у верхньому голосі Янцзя. На стрімкі арпеджіато янцяня накладаються потужні ритмізовані співзвуччя у широкому діапазоні фортепіано. Послідовності акордів із функційною приналежністю властиві для гармонізації фольклорних зразків (мажорна субдомінанта та мінорна домінанта з оберненнями, тризвуки та обернення побічних шаблів) чергуються із суміжнощабельними співзвуччями. Так, у заключній побудові після введення однойменного мажору (a-moll – A-dur, 49т.) композитор використовує низку суміжнощабельних тризвуків: це тоніки, відповідно по наступних тональностях: C-dur, d-moll, Es-dur, F-dur, G-dur (де тризвук Es-dur-у сприймається як неаполітанський до d-moll. Приклад 41).

*Приклад 41. Ван Се «Падаюча нічна квітка, «В» (50-53т.т.)*

При виконанні твору, друга частина звучить двічі з 41-го такту, *Con moto*: при повторенні спостерігаємо зростання напруження та динамізацію побудови.

Ліричним центром циклу виступає третя частина «С», чверть=86. Задекларований характер виконання - *Con sentiment*, – передбачає душевний, ліричний настрій. Наспівна мелодична лінія Янцяня короткими трихордними, тетрахордними поспівками створює невловиме мереживо гри ладо-тональностей, скоріше тональних устоїв варіантно-змінних мотивів

(протягом такту), супроводом до якої звучить арпеджовані ламані співзвуччя квінто-секстової побудови із доданими тонами. Трактуючи загальне звучання кожного такту арпеджіато Янцзиня та фортепіано як тональний устій чи тональність, вибудовується наступна низка перемінних тональностей: а – А – fis - cis | е – А – С - Н | а - G - fis - е - С -D7→а (54-70т.т.). Нахил, мажор чи мінор, можна визначити за наявності терцієвого тону та доданих звуків, а також прохідних та допоміжних в мелодії. Неперіодична зміна ключових знаків та розмірів (3/4, 4/4) підвищує ефект варіантного розвитку та імпровізаційності (Приклад 42).

*Приклад 42. Ван Се «Падаюча нічна квітка, «С» 56-63т.т.*

У частині виділяємо кілька фаз розвитку: 4+4+6 тактів, динамічних хвиль. При виконанні вона звучить двічі з різними динамічними та агогічними градаціями. При другому проведенні заключний D<sub>7</sub> по а- moll-ю, розв'язується в t уже в наступній частині «D».

Нестримною енергією, польотністю, контрастом до лірики попередньої «С» звучить масштабна четверта частина «D», чверть = 144, з авторською позначкою *Alteramente* – гордовито. Тут обидва інструменти – Янцзинь і фортепіано, - звучать за способом видобування звуку і за тембром, як ударні.



Синкоповані внутрітактові групи, укладені в неперіодично-перемінні розміри - 5/8, 8/8, 4/8, 8/8, 10/8, 7/8, 8/8, 6/8, 4/8, 3/16, 5/8, 3/8 тощо, октавні, квінтові та інші дублювання, згруповані у внутрі-синкований ритм створюють нестримний потік імпровізаційної побудови із вкрапленням джазових ритмічних затримань (Приклад 43).

*Приклад 43. Ван Се «Падаюча нічна квітка, ч. «D» (74-80т.т.).*

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 74, consists of two staves. The right hand has a complex, syncopated melody with various note values and rests, while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mf* and *f*. The second system, starting at measure 78, continues the piece with similar rhythmic patterns. The right hand features more intricate syncopation, and the left hand maintains a consistent bass line. Dynamic markings here include *mp* and *mf*.

Загалом, уся частина укладена на чергуванні кількох тематичних фактурних відтинків: синкоповані внутрітактові групи, скрите двоголосся на перекличках на віддалі кількох октав та стрімкі арпеджовані та поступеневі пасажі Янцзиня на тлі фортепіано (Приклад 43, 44).

*Приклад 44. Ван Се «Падаюча нічна квітка, «D», 101-103т.т.*

The image shows a single system of musical notation for piano accompaniment, measures 101-103. The right hand has a melodic line with a large slur over the final measures, indicating a sustained or decaying sound. The left hand provides a rhythmic accompaniment with a steady pulse. The dynamic marking *p* (piano) is present at the end of the system.

Динаміка чергування варіантних проведень досягається ладовими

мутаціями, співставлення різних тональностей на межі частин та рухом відхилень у самій побудові. Так перша (тема *a*) – з непрямим рухом голосів та синкопованими ритмом укладена на домінантовому органному пункті до *a-moll*-я, та кількома відхиленнями в тональності першого ступеня спорідненості: *G*, *a*. (Приклад 43, 71-77т.т.). Далі відхилення у *g-moll* та повернення у *a-moll* (78-83т.т.). Продовжує безперервний неспинний рух скрите двоголосся (тема *b*, *e-moll*, 84-92т.т.), яке завершується кількома ланками висхідних пасажів у янцзиня (тема *c*, *C – a*, 93-97т.т.).

Неперіодичне чергування тем у частині «**D**» та гру тональностей різного нахилу зобразимо наступним чином у таблиці, де перший рядок – тематичний матеріал частини, другий – структура, третій – тональний план:

a	b	c	b1	c1	b2	c2	b3	a2	b4	c3
71-8	81-9	93-	97-1	103-11	111-	118-	122-	129-	134-	138-
0	2	96	02	0	117	121	128	133	137	146
D	D	D	e-m	D → D	e-m	a-h-f	F-d	d	d	g, F
→a	→a	→a	oll		oll	is	ur	→d	→A	f d, D

Відзначаємо, що початкова частина побудови витримана у дієзних мажоро-мінорних тональностях, а друга – у бемольних. Такий тональний план плавніше переводить слухача до ліричної «*E*» (за авторською позначкою), хоч насправді тетематичний матеріал та стан-настрій третьої частини – ліричного центру «*C*», тут викладеної скорочено. Тому доречніше її відзначити як «*C1*». При основній тональності *a-moll*, тремоло янцзиня – мелодія короткими трихордними, тетрахордними поспівками та супровід утворює рух суміжнощабельними співзвуччями, у яких все-таки прослуховується функційна приналежність: <sup>157</sup>|t – <sup>158</sup>|t<sub>2</sub> – <sup>159</sup>|VI – sII <sub>65</sub> – <sup>160</sup>|III<sub>7</sub> – <sup>161</sup>|d. → <sup>162</sup>|t (e) - t

<sup>163</sup> | t. Слід зауважити, що при однакових ремарках композитора в частинах «С» та «С1» - *Con sentiment*, - швидкість виконання сповільнюється: замість чверть = 86 виписано чверть = 70. Поступове затухання відбувається матеріалі початку частини «А» - *Capricioso. Con gracios*, замість , ♩ -132, у репризі виписано темп ♩ -88 (164-169т.т.). Таке повернення до початкової теми створює настроєву та тематичну арку, логічне завершення циклу. Поступове завмирання природи, квітів, які зникають у темряві ночі, дуже вдало передано Ван Се з допомогою повернення до початкових ліричних наспівних тем, але на іншому рівні: сповільнення – агогічних та затухання динамічних засобів. Щодо форми, окресленої дослідниками, а також самим композитором, як наскрізну неперіодичну – Вступ + А, В, С, D, Е, А, вважаємо, що скоріше, її можна трактувати як концентричну із пропуском частини «В» та із скороченим проведенням частин «Е» (у тексті частини «С1»), А. Загалом, циклічна побудова вона виглядатиме так: Вступ + А – В – С - D С1 – А1.

### *Висновки.*

«Падаюча нічна квітка» Ван Се для ансамблю янціня та фортепіано, це програмний твір, у якому квіти, мають символічне навантаження. Залежно від образу, стану, настрою кржної частини, можемо вважати, що автор мав на увазі різні квіти-символи. Передаючи творчий задум, митець використав темброві особливості інструментів, різні способи виконання як на Янцзині, так і на фортепіано. Інструменти звучать як наспівні, ніжні, завмираючі, то як енергійні, рішучі, майже як ударні. Їх ансамблеве звучання, з деякою перевагою китайських цимбал, дало композитору Ван Се можливість відтворити засобами фортепіано та янціня багатство поетичних картин китайської природи, різноманітну палітру настроїв, на тлі яких, можна уявити, розгортається низка контрастних сюжетів.

Доволі чітко окреслена архітектоніку циклу майстерно поєднується із

низкою виражальних засобів, які містять елементи традиційної китайської музики, риси імпресіоністичного нотного письма. Принципи та способи розвитку тематичного матеріалу, де домінуючим є варіантний розвиток у поєднанні із імпровізаційністю є притаманною рисою для китайського фольклору, а також властиві для імпресіонізму. Як синтез китайської та європейської традиції виступають виражальні засоби: ладо-тональні мутації, швидка зміна тональності як між побудовами, так і у хвилях їх розвитку, метроритмічна неперіодична перемінність, барвистість гармонії, суміжнощабельний рух, представлення тональності кількома співзвуччями, різні види неакордових звуків, додані та замінені тони, співзвуччя нетерцієвої будови тощо.

Всі ці ознаки свідчать про використання митцем імпресіоністичних тенденцій та трансформованих рис фольклору.

#### **4.2.5. Національні особливості музики із вкрапленням елементів сучасних композиційних технік у сольному творі для янціня «Нічній картині Яошань» Сюй Сюедуна та в аранжування Ван Юня для камерного ансамблю**

У другій половині XX століття у Китаї працювала низка композиторів, які відносяться до течії «Нова хвиля». Основним спрямуванням течії було відображення національних особливостей музики, з використанням сучасних композиційних технік. Такі прояви спостерігались не лише в музиці, але і в інших видах мистецтва: живописі, літературі, кінематографії тощо. Таким чином, виникає своєрідний діалог західної та східної музичних традицій. Ознайомлення із музикою Заходу, де ці техніки стали використовуватись значно скоріше – з другого десятиліття XX століття, дало можливість

китайським митцям застосовувати їх у власних творах, які, зазвичай опирались на древні традиції китайської національної культури. До цієї течії відносимо і сучасного китайського композитора Сю Седуна.

Народився митець 1962 року, його батьківщина — повіт Цзяньїнь, провінція Цзянсу. Сьогодні Сюй Сюедун є відомим в Китаї композитором та виконавцем-віртуозом на янціні. Нині він є професором і репетитором у Школі музики Університету Мінцзу в Китаї, член Асоціації китайських музикантів, виконавчий директор Оркестрового товариства китайських національностей, віце-президент і генеральний секретар Професійного комітету янціню. Також працює як запрошений професор Китайської та Шеньянської музичних консерваторій. Тривалий час митець популяризував гру на янціні на професійному академічному рівні. У 1982 році він отримав першу премію професійної групи янцінь на конкурсі Міністерства культури «Національне соло. Спостереження національної інструментальної музики». Сюй Сюедун створив низку цимбальних творів, які входять в обов'язковий репертуар для національних професійних конкурсів виконання на Янціні, а також поповнили сольний та ансамблевий репертуар у музичних закладах різного рівня освіти.

Як віртуоз-виконавець, Сюй Сюедун популяризував цимбальну музику не лише у Китаї, але і далеко за межами країни. Його запрошували виступати з сольними концертами в багатьох країнах Азії, Європи та Сполучених Штатів: на третьому Китайському фестивалі мистецтв, 13-му та 16-му фестивалях мистецтв Азії в Гонконзі, 8-му, 10-му та 12-му Всесвітньому фестивалі мистецтв Янцінь.

Організовував міжнародні конференції та конкурси цимбалістів. Понад 1000 студентів-професіоналів і аматорів, які навчаються грі на янціні, завоювали золоті, срібні та бронзові нагороди в різних національних і провінційних конкурсах. У серпні 2022 року він був членом професійного

журі для виступів янцін на Національній конференції з музичної освіти.

Як композитор, Сю Сюедун створив різножанрову палітру творів для Янціня: «Молодіжна розповідь», «Осінь мрія», «Яшан. Нічний живопис», «Карти Сішаня» («Xishan Mappings») та ін.

Одною із яскравих талановитих композицій **Сюй Сюедуна** є сольний твір для янціня «**Нічна картина Яошань**», створений у 2003 році. Це зразок сучасної музики для янціня із сильними етнічними характеристиками. У 2008 році цей твір було обрано в якості обов'язкового репертуару для професійної групи «Янцінь» Центрального конкурсу народної музики.

«Нічна картина Яошань», - це твір, заснований на музиці етнічних меншин Яо. Вони в основному живуть у південно-західній гірській місцевості країни. Перш ніж створити цей твір, композитор Сюй Сюедун відправився в район, населений народом Яо, щоб дослідити зразки народної музики. Основуючись на національних фольклорних моделях побутової музики народу Яо, композитор трансформував їх з використанням сучасної музичної мови та новаторських композиторських технік.

Згодом, **Ван Юнь** здійснив аранжування сольної композиції для янціня «Нічна картина Яошань» для камерного ансамблю: янцінь, чжунжуань (3), віолончель (8), ударні.

Китайський вчений музикознавець Цянь Цзінбо у праці «Дослідження художніх особливостей творів для янціня Сюй Сюедуна та їх виконавської інтерпретації» викладає коротку програму композиції. Необхідно зауважити, що назви до основних частин циклу та рекомендації до характеру, настрою виконання, подає сам автор: 1 – «Тиха ніч», 2 - «Пісня про кохання», 3- «Танець вогню», 4 – «Ілюзія».

**Ч.1 – «Тиха ніч».** Ця частина, - ніби поєднання статичності та динаміки, чергування нерухомості та руху. За словами музикознавця Цянь Цзінбо музика частини «Тиха ніч» «... змушує людей відчувати себе так, ніби вони

потрапили в таємниче село Яо глибоко в горах, створюючи відчуття туманної ночі в Яочжай». Несподівано, «...наче тривожні крики тварин з'явилися в нічній тиші» - це «...тисячі кажанів, які вилітали з печери, ... і які вплинули на незначні порухи поверхні води, ... а після затишшя знову з'являються звуки тварин і кажанів, що безладно вилітають, і нарешті музика закінчується в тишині ночі» [84]. Такі різноманітні фрагменти картин нічної природи досягаються різними виражальними засобами у звучанні двох народних інструментів - янціня та чжунжуань. Картини статичності та нерухомості створюються витриманими квінтовими та октавними співзвуччями тремоло у янціня та чжунжуань у нижньому регістрі; «тривожні крики тварин» передані чотирма окремими витриманими нотами (два з форшлагами) в найвищій зоні (друга, третя октави): імпресоністичні сонорні вкраплення. «Рух кажанів» зображений низхідним рухом (спочатку ламаними терціями, далі хроматичною гамою) 16-ти звучного пасажу та повторюваних компесуючих висхідних кроків – м.7, м.3, м.2, які можна трактувати як сегмент серії. (Приклад44)

Приклад 44. Сюй Сюедун, Ван Юнь «Нічна картина Яошань». 1 – «Тиха ніч» (1-7-т.т.).

【一】 靜夜  $\text{♩} = 50$  稍自由地 靜謐地

$\text{♩} = 180$  王鈞編配

琵琶 *pp* *p* *pp* *f*

中阮 *pp*



Повторне проведення побудови «перенесено» на іншу висоту, а у скритому двоголоссі ломаного арпеджіо низхідний рух відбувається по низхідній цілотновій гамі, створюючи відчуття фантастики, нереальності.

Завершенням частини є аркоподібне варіантне дзеркальне проведення матеріалу - як відображення гір у воді, тихе та поетичне.

## Ч.2 - Пісня про кохання

Програму другої частини Цянь Цзінбо викладає як коротку сюжетну розповідь: «Після напруженої тихої ночі я почув тихі мелодії народних пісень Яо. Музика змальовує портрети молодих чоловіків і дівчат національності яо, які не можуть зустрітися один з одним у будні, в які вони працюють. Лише у свята, у дні календарно-обрядових ритуалів, вони можуть вийти з дому та направитись звивистою гірською стежкою до місця зустрічі під місячним світлом. Після зустрічі молоді сміливі чоловіки та скромні дівчата висловлюють одне одному свої почуття, завіряння у щирості, відданості, любові. Їх зустрічі приводять до чистого ніжного кохання між молодими чоловіками та дівчатами» [84].

У цьому розділі композитор вводить дві теми, «а» і «b», які, характеризують два протилежні начала, змальовані тут: жіноче та чоловіче. І, як стверджують музикознавці, зокрема, Цянь Цзінбо, всі мелодії ґрунтуються на народних піснях Яо. Так, тема «а» м'яка та мелодійна, схожа на плач, прохання, яскраво зображує ніжність і сором'язливість дівчат Яо в Яуайчуні. Мелодична лінія з квінтовими ходами з переходом першої мінорної фрази на



другу мажорну (a-moll – A-dur) у середньому регістрі (перша октава) передає нерішучість, скромність дівчат (Приклад 45).

Приклад 45. Сюї Сюедун, Ван Юнь «Нічна картина Яошань». Ч.2 Пісня про кохання (21-36т.т.)

До наступних її варіантних проведень долучається хроматизована низхідна лінія у Янцзя розміреним рухом четвертними із автентичним кадансуванням (e1, es1, d1, des1, c1, h, b, a, as, g, fis, f, e, es, d, –e –A – E – A –a – E – A –a – e1 – a; 27-34т.т.). Контрапунктом до першої теми із значним горизонтальним зсувом (26т.) проходить енергійна ритмізована тема «b» з елементами дорійського та пентатоніки (Приклад 45).

Варіантно-віаріаційні наступні проведень тем, їх напластування, динамізація за рахунок подріблення тривалостей - тремоло шістнадцятих та

тридцятьдругих у янціня та чжунжуаня, приводить до кульмінації в музиці і в почуттях закоханих (57-82т.т., Приклад 46).

*Приклад 46. Сюй Сюедун, Ван Юнь «Нічна картина Яошань». Ч.2 Пісня про кохання (65-70т.т.).*

Ладово-тональна перемінність – A-dur – D-dur – h-moll, елементи ладів народної музики, опора на витримані функційні шаблі, поступове зняття пластів - голосів інструментів приводить до завершення частини, швидкого спаду кульмінації.

### [3] Ч.3 - Танець вогню.

Ця частина - своєю нестримною енергією виступає контрастом до елегічної ліричної попередньої: це кульмінація всього циклу. Ось як описує низку подій у поселенні Яо Цянь Цзінбо: «Жвава вечірка ось-ось розпочнеться. Ніби промінь вогню пронизав тиху ніч, запалив шалений вогонь, запалив пристрасть у серцях людей Яо. І вечірка жертвоприношень предкам, які чекали вогню, ось-ось розпочнеться. Ритуальний енергійний напористий танець старшого брата раптово змінюється на ніжну музику, яка відображає легкі танцювальні кроки дівчаток Яо. Танці то звучать почергово, то переплітаються між собою, перетікаючи у спільне дійство біля багаття. Далі сцена жертвоприношення поєднується із танцем людей Яо, які досягли

божевільного стану. Лунає заклик шамана, народ Йо поклоняється своїм предкам після ритуального танцю, демонструючи свою пошану до предків Йо та природи. Музика раптово сповільнюється, танець затухає» [84].

Вся частина укладена із кількох хвиль наростання. Спочатку – стан нетерпіння та очікування. Секундові тремолоподібні повторювані дихорди з поступовим їх підвищенням: початок від – *fis, cis, gis1, dis2, ais2, e3, f3* на тлі витриманих співзвуч половинними тривалостями, дисонансами – великими нонами у вертикалі тремоло Чжунжуаня та віолончелей з поступово зростаючою динамікою (88-93т.т.б Приклад 47).

*Приклад 47. Сюй Сюедун, Ван Юнь «Нічна картина Йошань» Ч.3. Танець вогню (89-91т.т.)*

Продовження поступового наростання напруження досягається введенням композитором напластування горизонтальних ліній усіх інструментів ансамблю: висхідний квінтовий хід з доданою верхньою секундою у Янціня, з сикопованими дихордними поспівками чжунжуаня, з витриманими уривчастими репетиціями віолончелей на «Н» та квінтовими повторами ударних «А-е» - як результат – кварто-квінтові, секундні грона вертикальних дисонантних співзвуч (95-104 т.т.).

Напруження раптово переривається (105т.) – одноголосна хвилеподібна мелодія, тлом якої виступають вкраплення поодиноких звуків чжунжуаня змальовують легкі повітряні танцювальні кроки дівчаток Яо.

На зміну граціозному танцю дівчат, приходять сцена групового змішаного танцю чоловіків і жінок біля багаття. Одноголосна мелодія змінюється на двоголосний виклад перекличками двотактових побудов у другій та великій-малій октавах з тональним устоем «h». (починаючи з 119т. Приклад 48).

*Приклад 48. Сюй Сюедун, Ван Юнь «Нічна картина Яошань» Ч.3. Танець вогню (124-127 т.т.)*

Арпеджіоподібні та поступеневі поспівки з репетиціями у верхньому регістрі – образ скромних тендітних жінок та дівчат; аналогічні мотиви у нижніх регістрах відображають мужність цілеспрямованість чоловіків.

Поступове додавання ударних нестримним рухом восьмих із невизначеною висотою звучання (118т.) та акцентованих вісімок у віолончелей (119т.), синкопований та тріольний ритм (137т.), внутрітактові та міжтактові синкопи (145т.) – створюють наступну кульмінацію (до 152т.).

Також динамізація побудови досягається поступовим пришвидшенням темпу: якщо на початку частини темп виконання відзначений як - чверть = 180 (87т.), то згодом - чверть = 190 (145т.), а з позначкою «з ентузіазмом» - виписано чверть = 200 (187т.),

У такті 154 знову з'являється п'ятиступенева пентахордна тема (чергуються висхідні ходи на ч.5 та ч.4 з поступеним низхідним хроматичним заповненням. Тональний устій «е». Низхідні поспівки змінюють висхідні хроматизовані пентахорди з гексахордами з поступовим підвищенням регістру та розширенням діапазону. Приклад 49).

*Приклад 49. Сюй Сюедун, Ван Юнь «Нічна картина Яошань» Ч.3. Танець вогню (155-159 т.т.)*



Ці поспівки (з 167т.) переходять у суміжнощабельний рух зб.4, в.3. – співзвуч у всіх інструментів із внутрітактовими та міжтактовими синкопами (Приклад 50).

Приклад 50. Сюй Сюедун, Ван Юнь «Нічна картина Яошань» Ч.3. Танець  
вогню (170-176)

Поступове прискорення темпу, про яке уже згадувалось вище, збільшується: після позначки чверть = 200 (187т.). Отже, починаючи з 187-го такту, швидкість музики продовжує зростати, від 200 ударів на хвилину (устій «h») до 205 ударів на хвилину (213т., устій «fis»), а потім до 210 ударів на хвилину (217т. устій «fis», «h»), підходячи до кульмінації (219-220т.т.) на *fff*, ферматі, тутті усього ансамблю: «...танець людей Яо досяг божевільного стану» [84].

У цій побудові композитор часто вводить неперіодичні перемінні розміри 3/4, 4/4, 2/4 ударів, яскраво імітуючи сцену, коли народ Яо б'є в гонги та барабани, приносячи жертви своїм предкам. Часто вживаними є і змішані розміри: 5/8 (162-165т.т., 206т.), 7/8 (205-212т.т.). Використання цих нетрадиційних ритмів і розмірів створює яскраві музичні образи, картини, стани.

Музика раптово сповільнюється, і після закликів шамана до поклоніння предкам та виконання ритуалу відбувається доволі швидкий спад кульмінації: сповільнення темпу (через 200 до 60 ударів у хвилину), розрідження фактури,

хроматичний низхідний пасаж в діапазоні трьох октав - від «fīs<sup>3</sup>» до «с», «А», «Н» та затухаюче завершення частини витриманими цілотактовими дисонантними (з доданими та заміненними тонами) співзвуччями на ферматах.

[4] **Ч.4 – Ілюзія**, - ніби короткий заключний епілог, повернення до теми кохання та настрою ч.2. Вільні темпові градації задекларовані на початку частини: чверть = 50-96-80 та ремарка: «Трохи свободи». Мелодична лінія Янціня – варіантне проведення початкової пентахордної поспівки (пріма та квінта тризву) у а-moll-і у верхньому голосі, контрапунктом до якої звучить друга арпеджована мелодія по квартсекстакорду f-moll-ю, створюють політональне поєднання. Накладання нормативного ритму восьмими на синкоповані секстолі шістнадцятими, дисонантні гармонії вносять певні нотки хвилювання та неспокою у лірично-наспівну тему з частини 2 «Пісня про кохання».

Такі політональні хвилі підтримуються співзвуччям мала секунда через дві октави – Е (великої) – f (першої октави) на тремоло половинними впродовж 8-ти тактів (Приклад 51).

*Приклад 51. Сюй Сюедун, Ван Юнь «Нічна картина Яошань» Ч.4. «Ілюзія» (237-240т.т.)*

The image displays a musical score for three instruments: Piano (鋼琴), Middle Instrument (中阮), and Large Instrument (大提琴). The score begins at measure 237. The piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The middle instrument part consists of sustained chords or single notes with a tremolo effect. The large instrument part also features sustained notes with a tremolo effect. The overall texture is dense and dissonant, reflecting the 'illusory' nature of the piece.

Варіантний розвиток цієї побудови (повторення початкового мотиву 16 разів без зміни висоти) із мінімальними півтоновими зсувами на тлі тремоло ч.5 переходить у завершальну хвилю, побудовану на темі «Пісні про кохання» у квінтову втору на тлі співзвуч *pizz.* у віолончелей та довгих мордентів у Янціня. Паралельний рух чистими квінтами передає архаїчне звучання народних інструментів, відгомін прадавніх часів.

### *Висновки*

Вміле використання традиційних прийомів виконання поєднується із сучасними різноманітними техніками виконання на янціні, що приводить до зміни та збагачення тембру у багатопластовій фактурі.

Тематичний матеріал цього твору ґрунтується на використанні традиційних мелодій народних пісень Яо і поєднанні із виражальними засобами європейської традиції: дисонантні гармонії, поліпластовість фактури, поліфункційні та політональні поєднання.

У створенні «Нічну картину Яошань», композитор Сюй Сюедун поєднує особливості національного менталітету з композиторськими досягненнями західної традиції.

У творі інтонаційно-ладова та гармонічна основи, структура творів та принципи розвитку тематичного матеріалу, творення горизонталі та вертикалі ґрунтується на традиціях китайської народної музики, поєднуючись із принципами гармонічної вертикалі, поліладовості і політональності, вкрапленнями елементів серійності, сонористики, властивих для сучасних новаторських технік, запозичених із західної музики.



#### **4.2.6. Поліфункційність та поліладовість в композиції «Коло» Фен Цзіюнга для соло янцзя та в аранжуванні - ансамблі Сюн Сіня (Ле) для янцзя, челести, віолончелі**

Поява професійних високохудожніх творів для янцзя сприяла значному прогресу в плані вдосконалення конструкції інструменту, зростання технічних можливостей виконання, розширення панорами виражальних засобів. Низка творів, які були створені з середини ХХ століття, відрізняються новими образами, філософськими ідеями, символічним навантаженням, нетрадиційними виражальними засобами, виконавською майстерністю.

Серед таких новаторських творів, заслужене місце займає **сольна композиція для янцзя «Коло» Фен Цзіюнга та аранжування Сюн Сіня (Ле) для янцзя, челести, віолончелі.**

Необхідно окреслити основні віхи становлення та творчості Фен Цзіюнга. Композитор, педагог, популяризатор музики для янцзя - Фен Цзіюнг (Feng Jiyong) є відомою постаттю в мистецьких колах Китаю в останні десятиліття. З 1992 по 2002 роки Фен навчався на факультеті композиції Сіаньської музичної консерваторії та отримав ступінь магістра; з 2007 по 2008 рік він продовжив навчання в Берлінській музичній консерваторії. На сьогодні - доцент, заступник директора кафедри композиції Сіаньської музичної консерваторії, член творчого комітету Асоціації музикантів Шеньсі. Викладаючи в Сіаньській консерваторії музики більше десяти років курсу «Композиції та теорії композиції», Фен Цзіюнг брав участь у низці творчих проєктів, таких як «Музичні дослідження на Шовковому шляху під дзеркалом гуманітарних наук», «Застосування сучасних західних методів композиції у створенні національної оркестрової музики» та ін. Займався Фен Цзіюнг також музикознавською діяльністю. Його перу належать декілька статей: як «Наслідування та інновації», «Музика та емоції».

Серед композиторського доробку необхідно відзначити низку різножанрових опусів: вокальний твір - пісня «Сапфіровий футляр»; ансамбль «Тромбон і фортепіано», для національного оркестру «Залізні історії Північного Шеньсі», симфонічні поеми «Весна веде», «Сприятливий вітер» (для народу Руан); для оркестру народних інструментів «Розповіді квітів орхідей» (співпраця з ін. комп.); для соло янця та ансамблю народних інструментів "Коло".

Фен Цзіюн також зробив оркестровки великої кількості творів для Національного та Симфонічного оркестрів Сіаньської музичної консерваторії.

Останніми роками великою популярністю користується твір «Коло» завдяки його унікальній концепції, глибокому змісту та складній виконавській майстерності. Він є найчастіше виконуваним серед сучасних цимбальних творів.

Він часто звучить у програмах різних конкурсів, фестивалів, концертів як у межах країни, так і за кордоном. Твір виконувався у фінальному етапі 10-го конкурсу «Золотий дзвін», «Конкурсі народної музики ССТV» тощо.

«Коло» («Circle») — це **сольний твір для цимбалів**, написаний **Фен Цзіюном** у 2004 році та **аранжування Сюн Сіня (Ле)** для **янця, челести, віолончелі**.

Прем'єра сольного твору була успішно представлена на «8-му Всесвітньому конгресі Янця» у 2005 році. Окреслюючи образно-ідейний задум із проявами символізму, сам композитор Фен Цзіюнг говорив: «Коло», як я розумію, — це концепція безперервного розвитку та циркуляції. Насправді, життя — це своєрідне коло — нескінченні стремління, радість досягнення, наступний біль, а потім повернення до вихідної точки, щоб почати нескінченний біг» [цит. за 82].

Отже, при створенні композиції автор вкладає власне філософське сприйняття та розуміння символічного навантаження кола. Адже – і в Україні

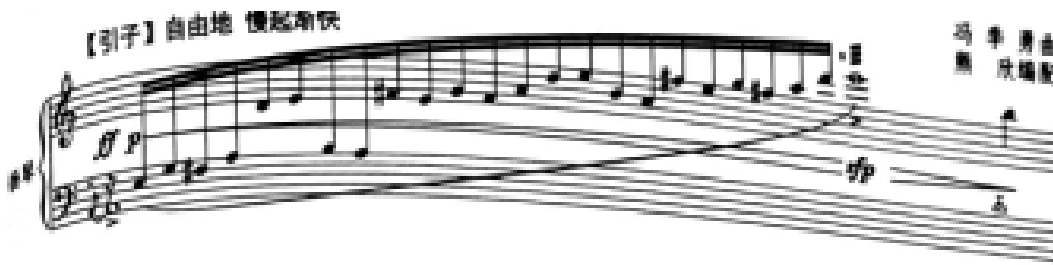
і в Китаї, коло символізує безконечний розвиток, рух, який можна трактувати як рух по спіралі, де кожен новий виток, - нове проходження кола – це, навіть якщо подібні події, то не пряме повторення, а розвиток на іншому новому рівні, події, які сприймаються під іншим кутом зору із новим досвідом.

У відтворенні творчого задуму автор проявив тонке відчуття співвідношення змісту і форми: він вибрав найбільш відповідну форму, яка також передає суть програмної назви – форму рондо. Звертаючись до етимології слова - з італійської – «gondo» та з французької – «rondeau», - перекладається як «коло» чи «рух по колу».

Структура Рондо у композиції «Коло» відображена наступним чином – це п'ятичастинне рондо із вступом та сполучною частиною між першим епізодом і другим проведенням рефрену: Вступ (1~4 такти), Розділ **A** (с тактів), Розділ **B** (49~69 тактів), сполучна частина (70~90 тактів), Розділ **A1** (91~128), Розділ **C** (129~159), Розділ **A2** (160~205 ).

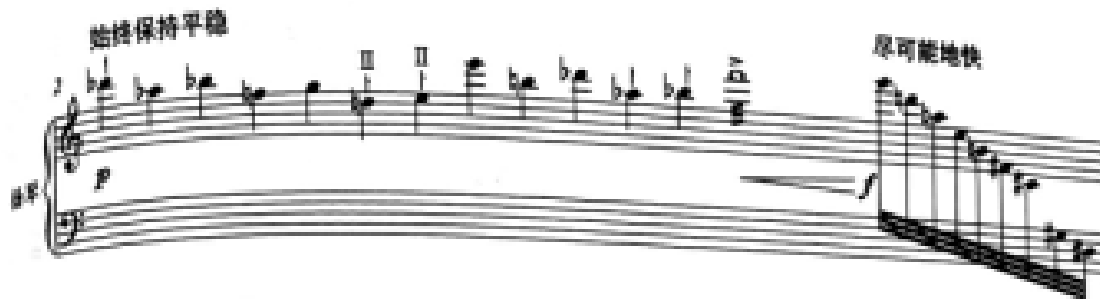
**Вступ** до «Кола». Енергійна, схвильована, неспинна музика Вступу – чотири хвилеподібні стрімкі пасажі Янціня вводять слухача у настрій, стан усього твору. Швидкий цілеспрямований рух двох початкових хвиль компенсується низхідними квартовими ходами четвертих та стрімким пасажем подібної будови. Перша висхідна хвиля побудована на ламаному арпеджіо по D-dur-у. У ній можна визначити три ланки співзвуч, у яких прослуховуються наступні функції  $D_7^{-3}$  -  $T_6$  –  $s\Pi^{-3}$  –  $K$  –  $D$  з пропущеними чи заміненними тонами (Приклад 52).

Приклад 52. Фен Цзіюн, Сюн Сінь «Коло» Вступ. (1-ий т.)



Другій стрімкій низхідній послідовності по ч.4, передує розмірений рух четвертними із ремаркою автора «завжди триматись стабільно»: дві хвилі низхідних ч.4 із кроком на  $1\frac{1}{2}$  тону. Стрімкий низхідний пасаж із ремаркою «якнайшвидше», квартовими ходами за вісім кроків повертає нас майже до вихідної початкової позиції (Приклад 53).

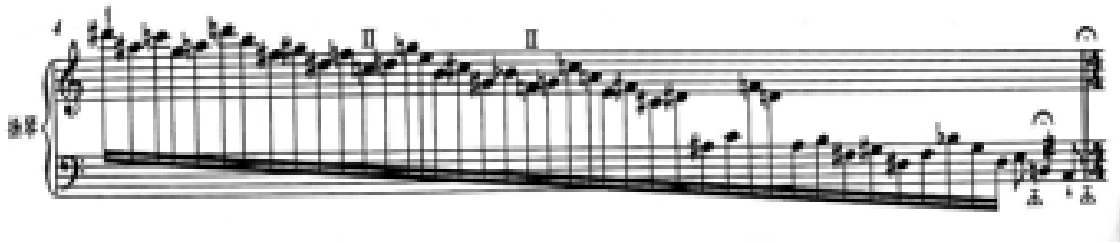
Приклад 53. Фен Цзіюн, Сюн Сінь «Коло» Вступ. (2-ий т.)



Короткий форшлаг на А (великої октави) на початку 3-го такту трактуємо як завершення попередньої та початок наступної хвилі. Третій, висхідний пасаж – варіантне проведення першої хвилі (1-ий т.) з незначним розширенням.

Кожна із хвиль сягає ширшого діапазону від «А» великої до «e3», «g3», «fis3» третьої октав. Заключний низхідний пасаж (4-ий т.) – походить із розміреної побудови четвертними (2-ий т.) в дімінуції – шістнадцятими (Приклад 54).

*Приклад 54. Фен Цзіюн, Сюн Сінь «Коло» Вступ. (4-ий т.)*



Такі стрімкі неспинні хвилі ніби відображають безперервний потік, біг людського життя із постійним чергуванням світлих радісних та сумовитих тужливих відтінків буття.

Розмір у Вступі не виписаний, оскільки пасажі із 24, 26 та 43 нот, - кожен впродовж одного такту, виконуються вільно від «повільного, поступового» з наступним пришвидшенням до «якнайшвидше» (ремарки автора).

**Розділ «А».** Чверть = 152. Музика цього розділу відображає образ безперервного розвитку по спіралі щораз на новому рівні (в музиці перенесення основних будівельних «цеглин» - фрагментів, яких є три («с», «d», «e») на іншу висоту. Отже основними тематичними «зернами» виступають різоманітні дихорди-тетрахорди із протилежним напрямом руху та у варіантних поєднаннях-комбінаціях (то висхідних, то низхідних). У цих коротких фразах вимальовуються фрагменти перемінних ладів із різними устоями. Так на устої «d» чергуються дорійський та натуральний, а відтінки двічі гармонічного, натурального та мелодичного мінору тяготіють до «а».

Приклад 55.

*Приклад 55. Фен Цзіюн, Сюн Сінь «Коло», ч. «А» (5-8-т.т.)*



Так, на повторюваний початковий кварто-секундовий мотив «а» згодом (через п'ять тактів) нашаровується ритмізована синкопована кварто-терцієва поспівка d2-g2-(g2)-c3-a2 (10, 26т.т.) «d», які з варіантним проведенням, на різній висоті в інверсії, ракоході та ракоході інверсії складають три хвилі розвитку (Приклад 56).

*Приклад 56. Фен Цзіюн, Сюн Сінь «Коло», ч. «А» (9-12-т.т.)*

The image shows a musical score for two instruments: piano (鋼琴) and cello (大提琴). The piano part is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and accents. The cello part is written on a single staff with a bass clef and contains fewer notes, often acting as a harmonic support or counterpoint to the piano. Dynamics like 'pizz.' and 'mf' are indicated.

Третім яскравим будівельним матеріалом «е» виступає ритмізована (восьма-дві шістнадцяті) група у діапазоні 4-х октав: ч.8.+ч.8.+ зб.11. у 16-му та ч.8.+ч.8.+ ч.12 у 34 тактах (Приклад 57).

*Приклад 57. Фен Цзіюн, Сюн Сінь «Коло», ч. «А» (33-36-т.т.)*

The image shows a musical score for two instruments: piano (鋼琴) and cello (大提琴). The piano part is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and accents. The cello part is written on a single staff with a bass clef and contains fewer notes, often acting as a harmonic support or counterpoint to the piano. Dynamics like 'arco' and 'mp' are indicated.

При перемінному d-moll-i-a-moll-i (в окремих фрагментах ясно чути

мажоро-мінорну та функційну приналежність фраз, співзвучь та органних пунктів) перед початком кожної наступної хвилі розвитку звучить домінантовий органний пункт на витриманому А (малої октави у віолончелі), як домінанта до d-moll.

Отже, уся частина сприймається як варіантно-імпровізаційне розгортання певного настрою з різними відтінками, подекуди із крайніми станами – у музиці з тоніко-домінантними співвідношеннями.

За формою рондо, ця частина «А» відповідає повторюваному рефрену, який проводиться вперше.

**Розділ «В».** Музичний образ, який втілений у розділі твору «В» (перший епізод) — це «радість успіху, перемоги», - музика енергійна, свіжа цілеспрямована.

Уся частина побудована ніби з мозаїчного накладання мелодичних відтінків по горизонталі та вертикальних співзвуч. Так, початкові фрази (4+3) поєднують дублювання пентатонічного низхідного звукоряду (H-dur) у верхньому голосі янціня з дублюванням челести, тлом якого служать арпеджовані поєднання двох функцій у середньому регістрі янціня: мінорної тоніки та мажорного субдомінантового квартсекстакорда (щотакту). Така гра світотінями – мінор-мажор:  $t_{53} - S_{64}$  (h-moll дорійський, горизонталь) та поліладові поєднання H-dur – h-moll створюють різнобарвну колористичну палітру (Приклад 58).

Приклад 58. Фен Цзіюн, Сюн Сінь «Коло», ч. «В» (49-52-т.т.)

【二】华丽地

The image shows a musical score for two instruments, labeled '钢琴' (Piano) and '钢琴' (Piano) on the left. The score is written in a Western staff system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'mp' (mezzo-piano). The score consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a tempo change to 'mp' and a dynamic marking of 'mp'. The second system is marked with a dynamic marking of 'mp'. The music features a complex melodic line with many accidentals and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Низка суміжнощабельних чергувань ланки  $t_{53} - S_{64}$  по тональностях H-dur, cis-moll, Gis-dur, fis-moll, eis-moll, a-moll, g-moll, cis, (fis, Fis), їх варіантно-імпровізаційний розвиток та перенесення на різну висоту лежать в основі побудови стрімки політної частини. Останні проведення  $t_{53} - S_{64}$  у cis-moll можна трактувати і як  $t - T$  по fis-moll – Fis-dur (68-69 т.т.), оскільки модуляційні відтинки у побудові вводились шляхом співставлення.

Доволі тривалою (20 тактів) зв'язкою-переходом (70-90т.т.) до наступного другого проведення рефрену – частини **A1** звучать арпеджовані хвилеподібні пасажі Янціня та тлі співзвуч челести та віолончелі у широкому діапазоні: від звуків великої до третьої октав – C - es3, fis3 (Приклад 59).



Приклад 59. Фен Цзіюн, Сюн Сінь «Коло», сполучна ч (78-90-т.т.)

Нестримна, удвічі швидша побудова від попередньої (рух частини «В», відповідно, був вісімками та четвертними; зв'язки – шістнадцятими у розмірі 4/4) ніби символізує безперервність, незворотність руху по колу – рух життя, зміни пір року, зміна дня і ночі тощо.

Арпеджовані пасажі у янцяня у низці модулюючих пасажів, які підтримуються акордами і змішаному розташуванні у челести та віолончелі також побудовані на ладовому співставленні: мінорана  $t$ ,  $t_{64}$  та мажорна  $S$  по  $c$ -moll-ю. Послідовність неперіодично повторюваних тональностей  $c$ -moll,  $d$ -moll,  $c$ -moll,  $h$ -moll. Слід відзначити, що всі тональності представлені лише основним видом тонічних та субдомінантових функцій, що властиво для музики останнього півстоліття і в зарубіжній, і в українській музиці. Безперервна гра мажорних та мінорних співзвуч ніби ще раз засвідчує перемінність, непостійність усього на Землі.

**Розділ «A1».** Другий рефрен **A1** повертає до настрою та тематичного матеріалу першого – **A**. Основні тематичні будівельні побудови «**c**», «**d**», «**e**», проходять у варіантних викладах з ремаркою «активно», але доповнюються ще одним новим метроритмічним субмотивом, кожне проведення якого звучить трьома однотактовими короткими хвилями із висхідним кроком на

ч.4: c-f-b, g-c-f, d-g-c (100-103т.т., Приклад 60).

*Приклад 60 Фен Цзіюн, Сюн Сінь «Коло», «A1» (101-104т.т.)*

Загалом, кварто-секундові та кварто-терцієві ходи, співвідношення між повторними чи варіантними проведеннями мотивів є домінуючими у рефренах та всіх розділах форми.

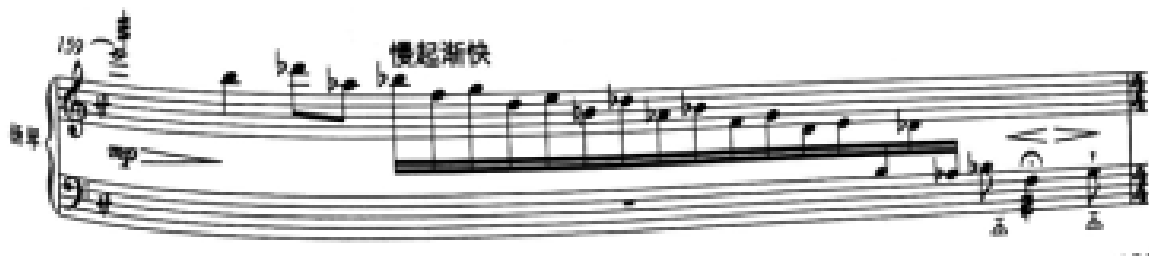
**Розділ «С».** Чверть = 50 з ремаркою «трохи вільніше» та варіантно імпровізаційним принципом розвитку. Музика у другому епізоді - розділі С передає образи контрастні рефренам, а також до енергійного радісного першого епізоду. Тужливий сумовитий настрій розділу переданий чергуванням лаконічних поспівок переважно у низхідному русі та з мінорним забарвленням (Приклад 61).

*Приклад 61. Фен Цзіюн, Сюн Сінь «Коло», «С» (128-131т.т.)*

Кварто-секундовий низхідний повторюваний ритмізований хід проходить в інверсії (132, 135-138т.т.). Діалогом до янця із горизонтальним зрушенням звучать поспівки у віолончелі та челести, створюючи загалом відтинки пентатоніки різних нахилів. Тлом цих трьох горизонтальних напластувань служать терцієво-секундові дисонантні співзвуччя у середньому регістрі янця: по D-dur-у - II<sub>65</sub> - DVII<sub>7</sub>→S (129-131т.т.); по C-dur-у – S<sub>7</sub> III<sub>7<sup>b</sup></sub> - III – VI<sub>65<sup>b</sup></sub> – VI<sub>43</sub> - VI<sub>7<sup>b</sup></sub> (132-138т.т.). Низка таких акордів із малосекундовими зрушеннями, які виходять за рамки мажоро-мінорної системи свідчать про використання розширеної тональності і відходу від традиційної класично-романтичної тональності.

Вичленування початкової поспівки, а саме проведення її інверсійного варіанту із незначним розширенням (з кварта на квінту) у тональності мінорної домінанти – a-moll можна вважати як серединною розвитковою частиною (144-152т.т.). Репризним заключенням служить дворазове проведення початкової фрази та її інверсії (153-158т.т.). Заклученням епізоду служить кварто-секундовий низхідний пасаж від другої до малої октави Янця на ломаних арпеджіо із каденцією на D → (C-dur). Таке спадання поглиблює песимістичний сумовитий настрій епізоду (Приклад 62).

*Приклад 62. Фен Цзіюн, Сюн Сінь «Коло», «С» (159т.)*



**Розділ «А2».** Чверть=156 (трохи швидше, ніж перші рефрени). Поверненням, навіть поглибленням загального образно-настрійового характеру твору виступає друге заключне проведення рефрену. Варіантно-імпрізаційне проведення усіх трьох мотивів «с»-«d»-«e» із незначним розширенням другого

і третього та із зміною штрихів у янціня та челюсти (звуки без визначеної висоти) створюють кодалне завершення твору. Кожне нове проведення рефрену є динамічнішим та пристраснішим, ніж попереднє.

Схема відображає зміну тематичного матеріалу та тональний план ансамблю «Коло», написаного у формі рондо:

Вступ	<b>A</b> Чверть=1 52	<b>B</b>	Сп.ч	<b>A1</b>	<b>C</b> Чверть= 50	<b>A2</b> Чверть= 156
a-b-a1-b 1	c-d-e- c1-d-e1- c2-d2-e2	f-f1-f2-f3	G	c3-d3-k d3-c4-e 3 c5-e-k-c 4	l, lv	c6-d <sup>v</sup> -e <sup>v</sup> - c7-d4-e5- c8-d5-k1- e6
1-4- D-dur	5-48 d-moll - a-moll	49-69 H, cis, Gis, fis, eis, a, g	70-90 c, d,c,h	91~128 d - g – a	129-159 D, C, a	160-205 d,cis,a,cis , fis-a

Філософське та естетичне навантаження поняття «кола» знаходить своє втілення і у формі, і у виражальних засобах. Усі повинні повернутися до початкової точки та розпочати новий рух на іншому рівні по спіралі. Твір починається із «А» великої та завершується «а» малої. Кілька тематичних ядер-зерен проходять через весь твір, насамперед через рефрени, зазнаючи варіантних, висотних та тембрових змін. У всіх проаналізованих виражальних засобах, принципах розвитку та формотворення вбачаємо синтез колоритних народних мелодій і ладів та західної гармонії романтичної традиції.

## Висновки до четвертого розділу

Розвиток та популяризація інструмента, процес його стрімкої академізації у значній мірі відбувався завдяки плідній діяльності композиторів та віртуозів виконавців янціністів.

У всьому цимбальному світі Китаю та за його межами відомі імена композиторів, науковців, виконавців, це - *Сюшен Цян, Лю Юнінг, Лю Ханлі, Ван Се, Сюй Сюедун, Сюн Сінь, Ван Даньхонг*, віце президент Світової асоціації цимбалістів професор *Сян Зухуа*.

**Чжан Баохен** очолив клас викладання янцяня у Шанхайській консерваторії, створив професійний ансамбль «Камерна янцінна музика». Він є автором першого Концерта для янцяня на соло «Річка Феньхе» та низки композицій для янцяня у супроводі європейського симфонічного оркестру та китайського оркестру народних інструментів.

Короткий перелік композицій для янцяня свідчить про його академізацію. *Сян Зухуа* - композиція для янцяня з симфонічним оркестром «Симфонічна поема Шанхайської протоки» (1981); «Погляд» для цимбалів, віолончелі та бубна **Ян Ціна**; композиція **Сюй Чанцзюня** «Кивок фенікса» для янцяня та струнного оркестру, «Коло» **Фен Цзіонга** для янцяня, челести та віолончелі, «Роздуми» для янцяня та ударних **Вей Яньміна** тощо. Ці твори відрізняються нововведеннями з позицій жанру, змісту, стилю, виконавської техніки тощо. Китайському професору **Лі Ксіао** належать праці з питань історії, еволюції, побутування янцяня, а також методики гри на цьому інструменті вагомим внеском є «Школа гри на янціні» (1980). ()

**Сян Зухуа** - відомий китайський композитор, музиконавець теоретик талановитий янцініст, вважається одним із перших викладачів-янціністів, основоположників професійного навчання гри на інструменті. Він один з перших творців професійний репертуар для янцяня: понад 30-ть оригінальних

творів для цього інструменту, серед яких великі концертні п'єси та концерти у супроводі оркестру.

Всесвітньовідомий китайський майстер янцяня, композитор *Хуан Хе*. здійснив переклад для янцяня соло відомої китайської композиції «*Хуанхе*», йому належать три збірки вправ та етюдів для янцяня.

Вагоме місце серед композиторів в академізації інструмента займає *Лю Ханлі* - відомий китайський янцяніст виконавець, педагог. Перу Лю Ханлі належитать численні авторські полотна для янцяня, а також низка перекладів для цього інструменту: Концерт для янцяня з оркестром народних інструментів - «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто», «Варіація Панджиги Мукам», «Тінь Лішанського ставка», «Лесове кохання на лесовому схилі» «Дракон у хмарах», «Північна зірка».

Мистецька панорама сучасних композиторів та виконавців представлена іменами *Лі Лінлін, Женьтянь Чжан, Цюй Цзянь Цин, Куї Сі Лі, Лю Юнінг* та багато інших

Музична *естрадна творчість* і виконавство – це ще один напрям розвитку музичної культури в Китаї із використанням традиційних музичних інструментів, зокрема янцяня.

Популярна музика, джаз, сучасний танець, жанр мюзикла, - представлені наступними іменами: композитор Лі Цзіньхуей, Ван Се, Ван Даньхонг, Гуй Сілі.

Музичне мистецтво естради Китаю, твори для народних інструментів, зокрема Янцяня, демонструють тісний зв'язок китайських національних традицій та новаторських проявів поп-культури, а також виникнення нових естрадних жанрів на етнічному китайському матеріалі.

*Композитори:*

Проаналізовані оригінальні твори для янцяня, обробки та перекладення для інструменту, сольні, ансамблеві та оркестрові твори, створені у ХХ

столітті: **Лю Ханлі** «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» та «Мулан Сі», **Сян Зухуа** «Поезія протоки», **Ван Се** «Падаюча нічна квітка», **Сюй Сюедуна** «Нічна картина Яошань» (аранжування Ван Юня), **Фен Цзіонга** «Коло» (аранжування Сюн Сіня (Ле), свідчать про неухильне зростання професіоналізму композиторів янціністів. Комплексний аналіз низки показових творів (із солюючим янцинем та ансамблями і оркестрами різних складів) у плані вивчення їх музичної стилістики, архітекtonіки демонструють широку палітру різних форм, жанрів та стилів.

В усіх проаналізованих творах спостерігаємо звернення до китайської народної та інструментальної традиційної музики, у поєднанні із стильовими тенденціями Заходу та сучасними композиторськими техніками.

## ВИСНОВКИ

Цимбали - один із найдавніших та найпоширеніших музичних інструментів в історії людства. Поширення цимбалоподібних інструментів, а відтак їх дослідження органологами та музикознавцями виявило десятки різновидів інструментів, що вимагало їх систематизації. Професором Тарасом Бараном було запропоновано, основуючись на спільнокореневості, виділити шість основних груп. До однієї із цих груп цимбалоподібних - псалло, канун, далсімер, кімвал, відноситься і янцинь. Цей різновид цимбал поширений не лише Китаї, а й на території Східної Європи, Близького Сходу, Індії, Ірану, Пакистану. Китайські цимбали – янцинь, за 400 років, відколи він був завезений до Китаю, зазнав кількох змін, і лише в середині ХХ століття розпочалась технічна модифікація інструмента, стрімкі процеси академізації.

Широка палітра темброво-семантичних, сонорних властивостей янциня, технічні можливості виконувати як кантиленні, так віртуозні композиції сприяли його поширенню та популярності у середовищі професіоналів музикантів - композиторів та виконавців.

Процеси академізації одного із найпоширеніших китайських цимбалоподібних народних інструментів – янциня, відбувалися на кількох рівнях, взаємозв'язаних між собою. Одним із потужних інспіраторів академізації інструмента стала поступова розбудова високомистецького різножанрового репертуару, що було відповіддю на невпинне зростання рівня сольної та оркестрово-ансамблевої виконавської культури. Створення та розширення професійного репертуару для янциня створило вимоги для вдосконалення конструкції та технічних можливостей інструмента. Водночас відбувався і зворотній зв'язок: технічне вдосконалення янциня розширяло можливості митців у використанні виражальних засобів, новаторських технік.

Вагомим фактором поширення янциня на професійній сцені стало



формування в Китаї в середині ХХ століття низки регіональних центрів професійного цимбального мистецтва, створення національних виконавських шкіл, поява віртуозів-виконавців, композиторів та музикознавців методистів. У країні проводиться низка культурних заходів: концертів, конгресів, конференцій тощо, які свідчать про міцні виконавські, композиторські, методичні цимбальні традиції та їх неперервний розвиток. На кінець ХХ-початок ХХІ століть у понад 100 університетах Китаю є відкриті спеціальності, пов'язані з викладанням гри на янціні.

Свідченням високого рівня розвитку цимбального мистецтва у Китаї є виділені спільні та відмінні риси провідних стильових напрямів у музичному мистецтві, які в дослідженнях Сюй Пінсіна, Чжен Баохена (виділяє окрім чотирьох основних, ще три), Сян Цухуа, - носять назву, яка з'явилась в останні два-три десятиліття - «Чотири основні школи» гри на янціні. Беручи за основу регіон та стильові спрямування, вони виділяють наступні: Кантонська, «Цзяннань Сиджу», Сичуаньська, Північно-Східна.

Відзначено, що *Кантонська* янцінна школа основана на традиціях кантонської інструментальної музики, де янцінь в інструментальному ансамблі використовують як ведучий інструмент. Представниками школи вважаються Цю Хечоу (1880-1942) і Лю Веньчен (1898 - 1981).

*Цзяннань Сиджу* - це стиль традиційної китайської інструментальної музики регіону Цзяннань. Термін «Цзяннань Сиджу» складається з двох частин: «Цзяннань» - традиційна назва Південного регіону Китаю; «Сиджу» - у буквальному перекладі «шовк і бамбук». Шанхайська Сиджу стала основою китайського оркестру в середині ХХ століття, також увійшла у навчальну програму Китайських консерваторій.

*Сичуанська* школа гри на янціні є унікальною регіональною школою, характерним для якої є гра на янціні зі співом.

*Північно-Східна* школа, відома також під назвою «*Маньчжурська*»,

визначається музикою, яка виконувалась в областях так званих «Трьох Північно-Східних провінцій»: Хейлунцзян, Ляонін та Цзілінь. В цьому регіоні, де широко популярний театр тіней маріонеток, янцінь відіграє важливу роль. Представники - Чжао Діансюй, Сюй Пінсін.

*Прослідковано процеси становлення та розвитку китайського національного інструментального ансамблю та оркестру китайських народних інструментів. Виявлено, що на формування ансамблевих складів, а також komponування ансамблевої інструментальної музики, вирішальне значення мали географічні особливості регіону, специфіка та відмінності способу життя й рівень розвитку технологій у суспільстві, а також необхідність враховувати соціально-політичні позиції уряду.*

Формування оркестру китайських народних інструментів нерозривно пов'язане із сферою його побутування. Оркестри були задіяні у різних аспектах суспільного життя. Їх склад та кількість були також дуже різноманітними: невеликі традиційні ансамблі та оркестри великих складів.

Прослідковуючи процес академізації янціня, відзначаємо, що в кінці XIX - на початку XX століть на базі традиційних створювалися невеликі ансамблі, які стали прообразом оркестру народних інструментів. Коли вже був сформований оркестр китайських народних інструментів, до групи струнних входили китайські цимбали – янцінь.

В середині XX століття професійні оркестри народних інструментів почали функціонувати при музичних коледжах, консерваторіях, педагогічних університетах у різних містах та регіонах Китаю. Це професійні оркестри народних інструментів: Центральний оркестр китайських народних інструментів Радіо Китаю, Шанхайський, Гонконгський, Тайваньський оркестри китайських народних інструментів.

Розвиток та поширення мистецтва гри на янціні вимагало також

постійного удосконалення та модифікацій цього інструменту. Сучасний янцтнь має хроматичний стрій та легко налаштовується. Деякі види сучасного удосконаленого янцинця на мають навіть глушниковий механізм. Поширеними сьогодні в Китаї є моделі 401, 402, 501

В Китай сьогодні функціонують багато фабрик по виготовленню янцинця, найпотужніші з яких розташовані у великих містах: Пекіні, Гуанчжоу, Шеньян, Таншань та ін. Тут виготовляють янціні різні за розміром та діапазоном: зокрема, великий янцинь та традиційний янцинь.

Технічне вдосконалення янцинця розширило можливості митців у використанні виражальних засобів, новаторських технік, відтак сприяло створенню та розширенню професійного репертуару для інструменту.

Саме поява низки високохудожніх професійних творів дали великий поштовх у розвитку та популяризації інструменту в країні. Цій проблематиці і присвячений *4-ий Розділ* дослідження. Низка фактів підтверджує, що із середини ХХ століття китайські цимбали – янцинь, починають завойовувати визнання як концертний інструмент. Відзначено, щоо окрім перелічених вище параметрів, які впливали на академізацію янцинця, а саме– запровадження професійних осередків навчання гри на інструменті, формування національних шкіл, - визначальним фактором стала поява низки композиторів професіоналів – творців нового репертуару для янцинця.

Оглядова характеристика жанрово-стильових уподобабь сучасних композиторів та виконавців янциністів, таких як - Сюшен Цян, Лю Юнінг, Сян Цухуа, Чжан Баохен, Лі Ксіао, Хуан Хе, Лю Ханлі, Лі Лінлін, Женьтянь Чжан, Цюй Цзянь Цин, Куї Сі Лі, Лю Юнінг, - свідчить про академізацію, відтак, розвиток та популяризацію інструмента.

Знайомство з незвичним напрямомом у розвитку музичної культури Китаю, а саме – з музичною естрадною творчістю та виконавством,

підтверджує зв'язок китайської та європейської та американської культур. Відзначено, що в країні розширюється система професійної освіти в області музичного мистецтва естради. Особливого розвитку зазнає жанр мюзикла, як синтезуючий, у якому поєднуються вокал, танець, інструментальне виконавство та драматичне мистецтво. Основоположником цього жанру є Лі Цзіньхуей, автор наступних популярних пісень: «Дощ, який моросить», «Моє кохання до тебе», тощо. Народний колорит естрадних композицій доповнює особливий тембр янцзиня.

Відзначено, що до написання мюзиклів звертались не лише ті композитори, у яких домінуючим було зацікавлення поп-музикою естрадно-джазового та інших напрямів, але й професіонали - композитори академічного спрямування та віртуози-виконавці на Янцзині: Ван Се, Ван Даньхонг, Гуй Сілі та ін.

Музичне мистецтво естради Китаю, зокрема твори для народного інструмента янцзиня, демонструють тісний зв'язок китайських національних традицій та новаторських проявів поп-культури, а також виникнення нових естрадних жанрів.

Процеси кадемізації інструменту підтверджують комплексні аналізи низки показових ансамблевих та оркестрових творів із солюючим янцинем видатних китайських композиторів та виконавців-віртуозів. Вдосконалення технічних та виражальних особливостей інструменту, близькість до уже поширеного в Китаї фортепіано, у плані діапазону, повноти та багатотембровості звучання, -приваблюють багатьох музикантів. Як наслідок – розширення жанрово-стильової палітри творів для інструменту.

Проаналізовані композиції Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» та «Мулан Сі», Сян Зухуа «Поезія протоки», Ван Се «Падаюча нічна квітка», Сюй Сюедуна «Нічна картина Яошань» (аранжування Ван Юня), Фен

Цзіюнга «Коло» (аранжування Сюн Сіня (Ле), - із солюючим янцинем та ансамблями і оркестрами різних складів, демонструють широку палітру різних форм, жанрів та стилів. Це - масштабні твори великої форми: концерти, сюїти, вільні неперіодичні структури.

В усіх проаналізованих творах спостерігаємо звернення до китайської народної та інструментальної традиційної музики, у поєднанні із стильовими тенденціями Заходу та сучасними композиторськими техніками. Комплексний аналіз архітектоніки кожного твору підтверджує, що на композиційну структуру творів загалом, а також окремих розділів мають вплив національні моделі формотворення: переважає варіантний розвиток тематизму, який ґрунтується на імпровізаційній традиції. Сходу.

Синтез різностильових проявів, новаторських технік та трансформації китайського фольклору прослідковуємо у всіх проаналізованих творах. Також у цих композиціях відзначаємо різні склади ансамблів чи оркестрів:

- синтез романтичних виражальних засобів та маньчжурського фольклору спостерігаємо у концерті Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» для оркестру народних інструментів та янця;
- риси імпресіонізму із трансформацією народно-пісенних зразків традиційної китайської музики прослідковуються в ансамблі янця та фортепіано Ван Се «Падаюча нічна квітка»;
- прояви стилістики китайської і європейської класичної та романтичної музики виявляємо у Концерті для янця з оркестром «Поезія протоки» Сян Зухуа;
- особливості китайської музики із вкрапленням елементів сучасних композиційних технік відзначені у «Нічній картині Яошань» Сюй Сюедуна та в аранжування Ван Юня для камерного ансамблю
- синтез колоритних народних мелодій і ладів та західної гармонії

романтичної традиції з поліфункційними та поліладовими напластуваннями виявлені в композиції «Коло» Фен Цзіонга для соло янця та в аранжуванні - ансамблі Сюн Сіня (Ле) для янця, челести, віолончелі;

- поєднання мовностильових виражальних засобів - ладово-гармонічних, метроритмічних, тембрових китайської та європейської музики у створенні образу легендарної Мулан та її подвигів знаходимо у полотні Лю Ханлі «Мулан Сі» для соло янця та ансамблю народних інструментів.

Визначено що, характерною рисою усіх проаналізованих композицій є програмність: це, або чітка, ясна сюжетна програма твору, на яку вказують заголовки кожної частини, або розвиток літературного міфологічного сюжету, або низка символів, що знаходить своє відображення у програмній назві заголовку твору. Відображення думок, обрядів, звичаїв, картин із повсякденного життя людей, історії краю, оспівування героїчних подвигів міфологічних та реальних героїв, краси природи, - лягли в основу програми китайських опусів. Поряд із звукописом, подекуди із проявами звукообразності творчі ідейні, філософські задуми авторів доволі абстрактно знаходять своє відображення в музиці.

У пропонованій роботі вперше досліджено основні шляхи та процеси академізації інструмента. Виділено основні: становлення професійної академічної освіти різних рівнів по класу янця, введення композицій для янця на конкурсах, фестивалях, концертах. Найвагомим фактором вважаємо розширенням жанрово-стильової палітри творів для інструмента, відтак, введення у науковий обіг значного пласта концертного репертуару для янця; виявлено взаємовплив в академізації інструмента між його технічним вдосконаленням та розширенням виконавського репертуару;

продемонстровано взаємозв'язок між появою численних зразків жанру і постатями композиторів – водночас віртуозів виконавців. Корисними і потрібними у процесі академізації інструмента виявилась низка музикознавчих праць історичного, теоретичного та методичного спрямувань присвячених янциню.

Здійснений комплексний музично-теоретичний аналіз широкого спектру концертних композицій для янциня демонструє своєрідний діалогзахідної та східної музичних традицій.

Дана робота покликана привернути увагу дослідників до подальшого вивчення концертного репертуару для янциня, який дотепер залишається недостатньо дослідженим як в китайському, так і в українському музикознавстві. Розглянуті у ній концерти для янциня з оркестром чи ансамблем народних інструментів складають лише незначну частину концертного репертуару для янциня, створеного китайськими композиторами у XX –XXI століттях.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баран Т. П'ятий Світовий конгрес цимбалістів // Народна творчість та етнографія. – 2000. – №4. – С. 141-143.
2. Баран Т. Світ цимбалів. – Львів : Світ, 1999. – 88 с.
3. Баран Т. Українські концертні цимбали і споріднені з ними музичні інструменти народів світу // Народна творчість та етнографія. – 2000. – №1. – С. 25-32.
4. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм. – Львів : Афіша, 2008. – 208с.
5. Ван Анью. Проблеми гармонічних інновацій в музичних творах Китаю нашого часу // Вісник Центральної консерваторії (Пекін), 1985. – С. 14 – 18 = 王安国 我国当代音乐作品的和声创新问题 /王安国北京: 中央音乐学院刊物, 1985. 第14 – 18页。
6. Ван Вей. Поезії. З давньокитайської. Переклад Г. Туркова. Київ : вид-во худ. літ. «Дніпро», 1987. 182 с.
7. Ван Вей. Оцінка та аналіз «Пісні про Мулан» для Янціня // Журнал університету Чанша. – 2009. – Вип. 6. – С. 26-28 = 扬琴独奏曲《木兰辞》赏析 作者: 王薇 杂志: 《长沙大学学报》2009年第6期 第26-28页.
8. Ван Цзічжао. Коротка дискусія про багатшарову структуру музичних традицій // Журнал Центральної музичної консерваторії (Пекін). – 1991. – № 1. – С. 21-24 = 扬琴独奏曲《木兰辞》赏析 作者: 王薇 杂志: 《长沙大学学报》1991 年第6期 第21-24页.
9. Ван Юхе. Огляд створення китайської музики у 20 столітті // Оглядаючи сто років назад : зб. класичних есе про китайську музику 20-го ст. / під ред. Ван Юхе, Чен Лінцюнь. – Чунцин : Chongqing Press, 1994. – С. 50.
10. Ван Ю. «Турбуватися про країну і забувати про дім, жертвувати своїм



- життям заради допомоги нужденним» : Аналіз твору для Ерху Ван Даньхонг та пісні гурту "Моя Батьківщина» // Голос Хуанхе. – 2019. – Вип. 8. – С. 24-27.
11. Ван Юйхе. Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новітньої історії. – Пекін, 1998. – 311 с. = 汪毓和 中国近现代音乐家评传 北京, 1998. 第311页。
12. Гавеля О.М. Проблема історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей // Актуальні проблеми культурології. – Київ, 2012. – Вип. 28. – С. 110 – 121.
13. Дай Пенхай. Шість дискусій про національний стиль // Китайське музикознавство (Пекін). – 1989. – № 4. – С. 24-35.
14. Женьтянь Чжан. Техніка підготовки фахівців цимбалістів // Music View (Пекін). – 2013. – № 8. – С. 35-46. = 张振天 "钹演奏家的培养技巧" 音乐大观》, 北京 2013 年第 8 期, 35-48 页、
15. Жень Цзяці. Музична мова концерту Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі = Роздуми про місто» для оркестру народних інструментів та янцзиня // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ). – Рівне : РДГУ, 2022, – Вип. 42. – С. 69-76.
16. Жень Цзяці. Синтез стилістичних рис китайської та європейської музики у Концерті для Янцзиня з оркестром «Поезія протоки» Сян Зухуа // Українська музика : наук. часопис : щоквартальник (Львів). – 2022. – Чис. 1 (43). – С. 28-35.
17. Жень Цзяці . Образ легендарної Мулан у полотні Лю Ханлі «Мулан Сі» : для соло Янцзиня та ансамблю народних інструментів // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Рівненського

- державного гуманітарного університету (РДГУ). – Рівне : РДГУ, 2023, – Вип. 44. – С. 40-48.
18. Завісько Н. З. Гармонія : посібн. / Завісько Н. З., Лемішко М. М. – Вінниця : Нова Книга, 2016. – Ч. 2 : Хроматика. – 215 с.
19. Золочевський В. Ладно-гармонічні основи української радянської музики (деякі питання народності). – К. : Наукова думка, 1964. – 163 с.
20. Китайська цивілізація : традиції та сучасність / ред.: Л. В. Матвеева; Інститут сходознавства ім. А.Кримського НАН України, Українська асоціація китаєзнавців. – К., 2005. – 111 с.
21. Коханик И. Динамика смислообрання в музикальнм стиле // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 60. – С. 25–32.
22. Кравцова М. История культуры Китая : учеб. пособ. по спец. «Культурология». – С-П., 1999. – 417 с.
23. Левчук Л. Т. Історія світової культури. Культурні регіони. – Київ : Либідь, 2000. – 29 с.
24. Лекції з історії світової та вітчизняної культури : навч. посібн. – Вид. 2, перероб. і доп. / за ред. проф. А. Яртися та проф. В. Мельника. – Львів : Світ, 2005. – 347 с.
25. Лемішко М. Гармонія : навч. посібн. для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. – Вінниця : Нова книга, 2007. – Ч. I : Діатоніка. – 161 с.
26. Леся Українка. Стародавня історія східних народів. – Луцьк : ВАТ, 2008. – 322 с.
27. Лі Дзінь. Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі ХХ століття / Дзінь Лі // Студії мистецтвознавчі / НАН України ; Ін-т мистецтвозн., фольклор. та етнол. ім. М. Т. Рильського. – К. :

- ІМФЕ, 2002. – Чис. 3 (35). – С. 67-73.
28. Лі Інхай. Музичні лади і гармонічна мова народу Хань. – Шанхай : Шанхайська музика, 2001. – 288 с. = / 黎英海 汉族调式及其和声. 上海: 上海音乐出版社, 2001.第288页。
29. Лі Ісюань. Обґрунтування хронології китайської симфонічної музики. – URL : // [www.gramota.net/materials/9/2019/11/50.html/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/11/50.html/). (дата звернення : 14.05. 2023).
30. Лі Ксіао Ганг. Школа гри на янціні. – [Б.м.] : видавництво "Міжнародне видавництво для китайської культури, 1980. – 198 с. = 李小刚 《扬琴演奏法》国际文化出版社、共198页。香港 = Li Xiao Gang. Dulcimer Performance : Method. – [S. l.] : International Publishing House For China's Culture, 1980. – 198 p.
31. Лі Сянбо. Дослідження розвитку національної оркестрової музики в ранній період заснування КНР : кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістр / Шеньянський педагогічний університет. – Шеньян, 2012. – 39 с. = 李香波,建国初期民族管弦乐发展研究,沈阳师范大学,硕士学位论文 2012 年//
32. Лі Лінлінг. Національна оркестрова музика // Китайська музична консерваторія, 2006. – Вип. 4. – С. 5 = 中国音乐学院》2006年第4期 共5页 作者
33. Лі Січжан, Цуй Боцян. Лю Ханьлі : Звук п'єс Янціня у Китаї : Інтерпретація професора Лю Ханлі, музичного педагога, композитора та виконавця на Янціні // Музичне життя.– 2008. – Вип. 7. – 23-28 = 扬琴声声奏华年 - 解读音乐教育家、作曲家、扬琴演奏家刘寒力教授 作者: 李喜章 崔博谦 杂志: 《音乐生活》 2007年第7期共23-28页
34. Лі Сяоган. Короткий аналіз майстерності виконання пісні Yangqin «Мулан Сі // Північна музика. – 2015. – Вип. 3. – С. 31-32 = 浅析扬琴曲《木兰辞》

- 的演奏技巧 作者:李小刚 杂志《北方音乐》2015年第3期 31-32页
35. Лі Сяоган. Короткий аналіз майстерності виконання пісні Yangqin «Мулан Сі // Північна музика. – 2015. – Вип. 3 – С. 31-32 = 浅析扬琴曲《木兰辞》的演奏技巧 作者:李小刚 杂志《北方音乐》2015年第3期 31-32页
- 36.. Лі Фенлінь. Про специфіку реформ у КНР // Нова і новітня історія Китаю. – Пекін, 1996. – № 6. – С. 3 – 8 = / 李芬林 论中国改革的具体情况。中国新近史.北京1996. С. 3 – 8 页. № 6.
- 37.Лі Цзяфу. Стародавні китайські міфи. – Тайбей, 1971. – 411 с. = 李家福 中国古代神话。台北, 1971. 411 页。
- 38.Лі Шіюань. Сучасна музика : діалог з традиціями Заходу. – Шанхай, 2004. – 303 с. = 李诗原 中国现代音乐:本土与西方的对话 上海, 2004. 第303页。
- 39.Лу Цзе. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці ХХ століття / ЛуЦзе // Українська музика : Щоквартальник. – 2016. – № 2 (20), 2016. – С. 45-54.
- 40.Лю Ханлі. Дослідження методів гри Yangqin // Нові звуки музики : Журнал Шеньянської консерваторії. – Шеньян. – 2000. – № 1. – С. 28-31 =《乐府新声 : 沈阳音乐学院学报》2000年第1期28-31页, 共4页。沈阳
- 41.Лю Ханлі. Пісні в моєму серці // Вибрані твори Лю Ханьлі про Янцін. – Шеньян : видавництво літератури і мистецтва "Чуньфен" ; Ляонінська музична асоціація, 2002. – 134с. = 刘汉利: 《我心中的歌》。刘汉利长江文选》, 2002 年, 春风文艺出版社, 辽宁音协出版。沈阳。134с.
- 42.Лю Ханлі. Сьогодні та минуле Ляонінського національного інструментального музичного виконавського мистецтва // Нові звуки музики : Журнал Шеньянської консерваторії. – Шеньян. – 2001. – № 2, – С.

- 24-27 = 刘汉利 "辽宁民族器乐演奏艺术的今昔"音乐新声：《沈阳音乐学院学报》，沈阳 2001 年第 2 期，第 24-27 页
43. Лю Ханлі, Становлення і розвиток Північно-Східного Янцінь // Обладнання та технології виконавських мистецтв. – Пекін. – 2005. – № 5. – С. 56-59 = 刘汉利：《东北杨庆的形成与发展》。《演艺设备与技术》，2005 年第 5 期，第 56-59 页，北京
44. Лю Ханьлі. Дослідження наукової системи викладання етнічної інструментальної музики // Твори Лю Ханьлі Янцінь. – Шеньян : Видавництво літератури та мистецтва "Чуньфен". – 2002. – 134 с. = 刘汉利 刘汉利：《民族器乐教学科学体系研究》，《刘汉利扬琴作品集》，2002 年，春风文艺出版社，沈阳，134 页。
45. Лю Чан. Об исторической общности Шанхайского симфонического оркестра и Харбинского симфонического оркестра // Журнал Художественное образование. – 2016. – № 5. – С. 58-59.
46. Лю Юенінг. Основи перформансу Янцінь. – Пекін, 1997. = Liu Yuening. The basicses for performing yangqin. – Beijing, 1997 = 扬琴演奏基础 北京 1997. URL : <https://china.usc.edu/calendar/yangqin-chinese-dulcimer-performance-liu-yuening> (дата звернення : 25.07.2023).
47. Лю Юетин. Базова збірка китайської мови Янцінь. – Пекін : Аудіовізуальне видавництво Сюеюань. – 1998. – 160 с. = 刘月宁 《中国扬琴基本曲集》 1998年、学苑音像出版社、共160页、北京
48. Лю Юнінг. Навчання швидкої гри на цимбалах. – Пекін : Видавництво з викладання іноземних мов та наукових досліджень, – 2017. – 248 с. = 刘月宁 《中国音乐轻松学—扬琴》 2017年1月、外语教学与研究出版社、共248

页。北京

49. Людкевич С. Дві проблеми розвитку звукообразності // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. - Т. 1 / Упорядкув., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 1999. – С. 62 – 150.
50. Лянь Цичао. Ліхунчан, або Політична історія Китаю за останні 40 років. – Пекін, 1901. – 274 с. = / 梁启超 李鸿章与晚清四十年。北京, 1901 年. 274 页。
51. Маркова Е. Архетипические и хронологические параллели культур Востока и Запада как основания музыкальной метафизики // Проблемы сучасності : культура, мистецтво, педагогіка : [збірник наук. праць / гол. ред. В.Л.Філіппов]. – Луганськ, 2008. – Вип. 9 (2008). – С. 230–237.
52. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – Київ, 2004. – 19 с.
53. Мен Цзясінь. Янцінь : Король струн і мелодій = Meng Jiaxin. Yanqin : King of strings and melodies. – URL : <https://www.womenofchina.cn/womenofchina/html1/culture/arts/2209/709-1.htm> (дата звернення : 3 верес. 2022 р.)
54. Мен Цзяньцзюнь. Вважайте Ле Хая довіреною особою : Інтерв'ю з виконавцем і викладачем Янціня Лю Ханлі // Інструмент. – 2019. – № 10 = 视乐海为知己—访扬琴演奏家、教育家刘寒力 作者: 孟建军 杂志: «乐器» 2019年第10期
55. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : Навч. посібн. – Київ, 2013. – 134 с.
56. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 1. – С. 87–93.

57. Москаленко В. Інтонія. Музика. Слово // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 27 : Слово, інтонація, музичний твір. – С. 12-20.
58. Новоселова А. Шёлк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая : автореф....дис. канд. искусствовед. – Москва, 2015. – 18 с.
59. Письменна О. Традиції та новаторство у Концерті для янціня з оркестром «Рапсодія» Ван Даньхонг // Українська музика : Наук. часопис. Щоквартальник . – Львів. – 2023. – Чис. 2 (45). – С. 107-115.
60. Пу Дуншен. Вступ до диригування народним оркестром. – Пекін : Вид. Центр. консерваторії, 2005. – 119 с. = 蒲东升《民乐团指挥入门》。北京。中央音乐学院。2005.
61. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога. – Одесса : Астропринт, 2002. – 243 с.
62. Сі Даофен. Значення народно-пісенної творчості у виконавському мистецтві Китаю / Даофен Сі // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2013. – № 10 (269), – Ч. I.
63. Сун Тянь. Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна : композиторські та виконавські проєції. Дис...канд мистецтвозн. : 17.00.03. – Харків, 2019. – 220 с.
64. Степурко В. Аналіз музичних творів : Навч. посібн. – Київ, 2020. – 139 с.
65. Сян Зухуа. Столітня ретроспектива і перспектива мистецтва Янцінь // Народна музика (Пекін). – 2001. – № 6., 23-26. – 4 с. = 项祖华《扬琴艺术的世纪回眸与展望》人民音乐杂志、2001年第6期、23-26页、共4页。北京
66. Сян Зухуа. Дослідження походження Янцінь // Китайська музика. – 2004. – № 1 (17). – С.7-10 = 项祖华. 扬琴起源研究 // 《中国音乐》4, 第1期: 17, 第7-10页

- 67.Сян Зухуа. Мистецтво Янціня // Китай. – 1992. – С. 11-13 = 项祖华. 扬琴艺术 // 中国。
- 68.Сян Зухуа. Традиція та розвиток китайської музики Янцінь // Китайська музика (Пекин\_ . – 1993. – № 3. – С. 35-36 = The tradition and development of Yangqing Chinese music = 项祖华《中国扬琴音乐的传统与发展》杂志：《中国音乐》1993年第3期35-36页、北京
- 69.Традиційні музичні інструменти. – URL : <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/A3E4955B61AA7399C225817F0078435B?OpenDocument> (дата звернення: 17.05. 2022).
- 70.Українська і зарубіжна культура : Навч. посібн. / заг. ред. Заблоцької К.В. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2001. - 372 с. – URL : <https://www.google.com/search?q=%D1%83%D0%BA%D1%80>
- 71.У Чуньфу. Освітлюючи шлях і направляючи майбутнє : Коментар до симфонії Ван Даньхуна «Маяк» // Народна музика. – 2021. – Вип. 8. – С.18-22.
- 72.Фань Юй. Серийная техника в китайской камерноинструментальной музыке 1980-1990-х годов. – Дисс...канд. искусствовед. – Нижний Новгород, 2019. – 243 с.
- 73.Фен Веньці. Історії взаємовпливів китайської та західної музики. – Чанша, 1998. – 234 с. = 冯文琦 中国与西方音乐相互影响的历史 长沙, 1998.第234页。
- 74.Фіськова Н., Нечипуренко О. Аналіз музичних творів : навч. посібн. – Вінниця : Нова Книга, 2022. – 112 с.
- 75.Фу Лей. Аналіз того, як розвивати музичну грамотність студентів Янцін в коледжах та університетах // Music View. – 2013. – № 7 . P, 143. = 付蕾 《



分析如何培养高校扬琴专业学生的音乐素养》《音乐大观》2013年第7期、  
143页、北京

76. Хе Чанлінь. Мистецтво піднімається на вершину та славить Цінь у світі : запис відомого виконавця на цимбалах Професора Сяна Зухуа // Меломани. – 1996. – Вип. 4. – С. 65-69.
77. Хе Чанлінь. Три частини ста струн світу : Записки про віце-президента Міжнародного товариства Янцін Професора Сян Зухуа // Народна музика. – 2006. – №1,
78. Ху Дентяо. Методика оркестру народних інструментів. – Шанхай : Шанхайське літературно-художнє видавництво, 1982. – 611 с. = 胡登跳《民族乐队乐器法》，上海文艺出版社，1982年，共611页。
79. Ху Пин. Развитие украинских и китайских культурных традиций в камерно-инструментальных ансамблях второй половины XX века : Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – Львов, 2013. – 218 с.
80. Хуан Хе. Три збірки вправ та етюдів для янгчіна» : Дев'яносто дев'ять вправ для жовтої річки Янцін (верхня, середня і нижня книги) вересень.– Пекін : Видавництво китайського радіо і телебачення, 1999. – 144 с. = 黄河《黄河扬琴练习曲九十九首 上、中、下册》1999年9月、中国广播电视出版社、共144页。北京
81. Цінь Ментін. Ван Даньхонг - молода композиторка Китайського національного традиційного оркестру : "Ми можемо використовувати музику, щоб висловити духовні мінливості століття" // День річки Янцзи. – 2021. – 17.08. – С.21-24 = 秦梦婷，"中国民族管弦乐团青年作曲家王丹红

- : 我们可以用音乐表达世纪的精神变迁》，《扬子江日刊》。17.08.2021. 第21-24 页。
- 82.Цзян Ї // Північна музика. 2020. – Вип. 8. = 北方音乐》2020年第8期 作者：  
江逸
- 83.Цимбал Т. В. Короткий курс лекцій з дисципліни «Культурологія». – Київ, 2013. – 397 с.
- 84.Цянь Цзінбо. Дослідження художніх особливостей творів Янцінь Сюй Сюедуна та їх виконавської інтерпретації // CNKI. 2022. – № 2. = 钱静波，《扬琴徐学东作品的艺术特色及其表演解读研究》。2022-02<CNKI>.
- 85.Че Ханлінь. Мистецтво піднімається на вершину та славить Цінь у світі : запис відомого виконавця на цимбалах Професора Сяна Зухуа // Народна музика. – 1996. – С. 31-34.
86. Че Ханлінь. Три частини ста струн світу : Записки про віце-президента Міжнародного товариства Янцінь Професора Сян Зухуа // Народна музика. – 2006. – Вип. 8. – С. 44-46.
- 87.Чень Лінціонь Дослідження музичної історії Китаю ХХ ст. – Шанхай, 2004. – 453 с. = 陈聆群 中国近现代音乐史研究在 20 世纪/陈聆群 上海, 2004. 第 453 页。
- 88.Чень Чженшенг. Документальний фільм Датунського музичного клубу «Національна велика музика» // Любителі музики. – 1995. – № 2 . – С.36-39. = 大同乐会纪录片——《国民大乐》陈正生音乐爱好者 1995, №2 第36-39 页.
- 89.Чжан Сянюн. Дослідження китайської та зарубіжної музичної культури у контексті нового шовкового шляху : [монографія]. – Пекін : Щоденна

- преса, 2017. – 129 с.
90. Чжан Сяолу. Пентатонні лади і гармонічні прийоми в китайській фортепіанній музиці. – Пекін : Культура і мистецтво, 1987. – 264 с. = 五声性调式及和声手法. 北京: 文化和艺术出版社, 1987. 第264页.
91. Чжан Хань. Аналіз виконання пісні Yangqin «Falling Flowers Night» // Art Grand View. – 2019. – №. 26 = 扬琴曲《落花夜》演奏分析 杂志名称 《艺术大观》 作者: 张涵 2019年10月12日第26期
92. Чжан Цзіньвей. Матеріали з історії сучасної музики Китаю / Цзіньвей Чжан. – Пекін : Вид-во «Народна музика», 2004. – 314 с. = 张静蔚. 张静蔚. 中国近代音乐史料汇编. 北京: 人民音乐出版社, 2004. – 314 с. 156.
93. Чжен Баохен, Дослідження мистецтва Янцінь. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 1995: 89 с. / 郑宝红: 《延庆艺术研究》。上海: 上海音乐出版社, 1995 年: 上海: 上海音乐出版社, 1995 年。89 с.
94. Чжоу Сяомань. Попереднє дослідження про становлення та розвиток китайського національного оркестру : Кваліфікаційна робота на здобуття рівня магістр / Ляонінський педагогічний університет, – Ляонін, 2012. – 30 с. (139, с. 2-6; 周晓曼, 中国民族管弦乐队形成与发展初探辽宁师范大学, 硕士论文 2012 年, 第 2-6 页, 共 30 页.
95. Чжу Вэньси. Інтерпретація «Феникса» для концерта с янцинем : [Кваліфікаційна робота на здобуття рівня магістр] / Тайнанський Національний Університет Искусств. – Тайнань, 2012. – 77 с. = 朱玟熹, 《扬琴协奏曲“凤点头”作品诠释与分析》—台湾。硕士论文。国立台南艺术大学。2012 年。77 页。
96. Чу Юй Чен. О путях становления китайского оркестра национальных инструментов. – URL : [https://revolution.allbest.ru/music/00902026\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/music/00902026_0.html) (дата звернення : 13.05. 2021)

97. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібн. – Київ : Заповіт, 1998. – 368 с.
98. Юй Ян Хуа Інъ. Рапсодія на струнних : життя в насолоді [Рец. на концерт творів Ван Даньхуна] = 于燕华弦乐狂想曲：悦动人生--评《弦乐狂想曲：王丹红作品音乐会》. URL : <https://www.huain.com/article/composer/2022/1108/1411.html> (дата звернення: 15.02. 2022).
99. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). – Тернопіль : СМП «Астон», 1999. – Т. 1. – 208 с.
100. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. – Львів : ЛДМА ім.Лисенка; НТШ, 2003. – 256 с.
101. Ян Сюжун. Коментуємо мистецтво Янцінь Сян Цзухуа // Народна музика. – 1994. – Вип. 10. – С. 25-28.
102. Ян Хуннянг. Навчання оркестру. – Пекін : Видавництво вищої освіти, 2006. – 686 с. = 杨鸿年. 乐队训练学. 北京: 高等教育出版社, 2006年, 第 686 页。
103. Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня : дис....канд. искусствовед. : 17.00.02 / МГК им. П.И. Чайковского. – Москва, 2020. – 203 с.
104. Cui Yan. A study of the development of "Yangqing" in Chinese musical culture : Thesis for the degree of Doctor of Philosophy submitted for the degree of Doctor of Philosophy in Music / Mahasarakham University. – Maha Sarakham, 2023. – 67 p.
105. Cui Yan. The knowledge and development of the Chinese yangqin // International Journal of Curriculum and Instruction. 2023. – № 15 (2). – P. 912-927.
106. Taylor T. Chinese Music / Taylor T., Morgan H. – Los Angeles, Calif. :

- Quon-Quon-Co, 1944. – 145 p.
107. Tarjani Toth I., Falka J. Cimbalom iskola II. – Budapest : Editio Musica, 1967. – 144 ol.
108. Xiang ZuHua. An Analysis of Synesthesia of Piantings' Functions in Composition with Xiang ZuHua' Music Creations. – URL: [https://www.google.com/search?sxsrf=APwXEdd7Ua4l\\_e5EXovU2D3KIk5d5EkVHQ:1685029427828&q=28.%09Xiang+ZuHua.+An+Analysis+of+Synesthesi+a++of+Piantings%E2%80%99+Fu](https://www.google.com/search?sxsrf=APwXEdd7Ua4l_e5EXovU2D3KIk5d5EkVHQ:1685029427828&q=28.%09Xiang+ZuHua.+An+Analysis+of+Synesthesi+a++of+Piantings%E2%80%99+Fu). (дата звернення 15.11.2022).
109. Xu Pingxin. Sichuan yangqin lupai // School of Sichuan yangqin. In Chinese Music. – 2021. – P.11-13.

## ДОДАТКИ





Міністерство культури України  
Дрогобицьке державне музичне училище імені Василя Барвінського  
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка  
Управління культури Львівської обласної державної адміністрації  
Відділ культури Дрогобицької міської ради

**III-й**  
**ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ КОНКУРС ВИКОНАВЦІВ**  
**НА НАРОДНИХ, СТРУННИХ, ДУХОВИХ**  
**ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ**  
**ІМЕНІ АНАТОЛІЯ ОНУФРІЄНКА**

**ДИПЛОМ**

**I СТУПЕНЯ**

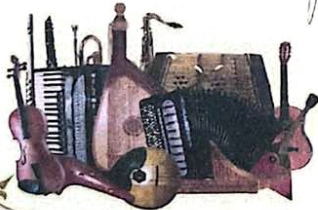
*в категорії III (цимбали)*

нагороджується  
**ЖЕНЬ ЦЗЯЦІ**  
клас народного артиста України  
**БАРАНА Т.М.**  
м. Львів

Почесний голова журі: міністр культури України  
**КУЛИНЯК МИХАЙЛО АНДРІЙОВИЧ**

Голова журі:

Члени журі:



ДРОГОБИЧ  
22-25 БЕРЕЗНЯ  
2012 РОКУ

