МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Чжан Цзеї

УДК 78.25; 78.21.

ДИСЕРТАЦІЯ

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА АНСАМБЛЕВА ТВОРЧІСТЬ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ: ЖАНРОВИЙ ТА СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ

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

_____ Чжан Цзеї

Науковий керівник: Письменна Оксана Богданівна**,**
кандидатка мистецтвознавства,
професорка кафедри теорії музики,
завідувачка кафедри теорії музики

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

Львів 2025

АНОТАЦІЯ

Чжан Цзеї. Камерно-інструментальна ансамблева творчість китайських композиторів кінця XX – початку XXI століть: жанровий та стильовий аспекти. – 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 та стратегічних комунікацій України. Львів, 2025.

Дисертація присвячена дослідженню розвитку жанру камерної інструментальної ансамблевої музики в Китаї кінця XX – початку XXI століття. Музична мова китайських композиторів у цьому жанрі залишається малодослідженою сферою, як в українському, так і в китайському музикознавстві, вирізняючись складною типологією індивідуально-стильових систем, формотворчих принципів і музично-виражальних засобів.

Стрімкий розвиток камерно-інструментального жанру впродовж XX століття відображає прагнення китайських митців до індивідуалізації художніх рішень у контексті загальносвітових тенденцій. Відбувається постійне оновлення та переосмислення творчих підходів, що проявляється у синтезі західних камерних форм і технік із збереженням національної музичної ментальності та культурної самобутності.

Музика для камерного ансамблю відображає глибинні зміни в мистецькому мисленні, що відбувалися протягом окресленого періоду. Становлення цього жанру в Китаї розпочалося в 1910–1920-х роках, коли китайська прогресивна молодь, здобувши освіту в Європі та Америці, повернулася на батьківщину, привносячи нові музичні ідеї. Пройшовши кілька етапів трансформації, камерна інструментальна музика досягла найбільшого розвитку наприкінці 1980-х – на початку XXI століття. У

процесі формування та еволюції цього жанру можна виділити три основні періоди: Ранній етап (1910–1920-ті роки) – зародження жанру під впливом європейських музичних традицій. Середній етап (1930–1970-ті роки) – поступове осмислення і адаптація західних форм із збереженням національної музичної ідентичності. Зрілий етап (з 1980-х років і до сьогодні) – активний розвиток жанру, його розширення та синтез європейських і традиційних китайських елементів.

Такий поділ дозволяє простежити динаміку змін у камерно-інструментальній ансамблевій музиці Китаю та визначити ключові тенденції її розвитку.

Період розквіту камерно-інструментальної музики та активного пошуку інноваційних композиторських технік і методів охоплює 1980-ті - 2020-ті роки (кінець 20-го - початок 21-го століття), коли Китай знову відкрився для західних музичних впливів.

Творчість видатних композиторів цього часу, що становить предмет цього дослідження, викликала сенсацію як у китайському, так і в міжнародному музичному середовищі. Вона продемонструвала здатність китайських композиторів не тільки освоїти західний жанр, але й збагатити його унікальними виразними засобами, закоріненими в традиційному китайському музичному менталітеті.

Музична спадщина цього періоду включає як програмні твори, так і п'єси без певної програми, а також ансамблеві композиції для різних виконавських складів. У цих творах поєднуються класичні європейські та традиційні китайські національні інструменти, що ґрунтуються на синтезі виражальних засобів на перетині східної та західної культур.

Серед найвідоміших композиторів цього напряму – **Тань Дунь, Хе Сюньтянь, Чжоу Лун, Лі Сяоцюань, Го Веньцзін, Чжан Цянь, Чень Сяоюн, Цзя Дакунь, Ло Чжунгун, Ху Сяо, Ван Сілінь, Дін Шанде, Ян Лі-Цін**. Найрепрезентативнішими у сфері камерно-інструментальної

ансамблевої музики є твори **Чжана Цяньї, Янга Йонга, Гао Вайцзе, Ван Ніни, Гонг Сяотін.**

Поява низки високохудожніх професійних творів у жанрі камерно-інструментальної музики супроводжувалася: домінуванням певних жанрово-стильових тенденцій, переходом жанру від народної традиції до професійної музики, включенням камерно-інструментальних творів до освітніх програм, конкурсів і фестивалів.

Ці процеси викликають значний інтерес, проте залишаються недостатньо дослідженими у музикознавстві та музичному сходознавстві.

Значний внесок китайських митців у розвиток жанру, комплексний музично-теоретичний аналіз найкращих зразків кінця XX – початку XXI століття, а також їхні стильові напрями та новаторські техніки – усе це залишається маловивченим як у Китаї, так і в Україні. В українському музикознавстві відсутні згадки про зазначених композиторів, тоді як у китайських і англомовних дослідженнях відтак їхній творчий доробок розглядається переважно з естетико-філософської перспективи, або ж у контексті біографічних студій.

Для китайських та українських музикознавців важливо усвідомити міру синтезу західноєвропейських тенденцій і національно-специфічних рис у творчості композиторів Піднебесної. Ґрунтовний аналіз музично-виражальних засобів, дослідження особливостей музичної мови та стильового спрямування митців дасть змогу простежити шляхи розвитку камерно-інструментального жанру на основі репрезентативних композицій. Саме в цьому й полягає **актуальність** запропонованої дисертації.

Метою роботи є дослідження музичної мови китайських композиторів на прикладі знакових творів у жанрі камерно-інструментальної ансамблевої музики кінця XX – початку XXI століття та виявлення їх стильових тенденцій, відтак, - основних жанрово-стильових напрямів розвитку цього жанру в Китаї в означений період.

Об'єкт дослідження – особливості розвитку китайської камерно-інструментальної ансамблевої музики, як відображення процесу синтезу європейських музичних традицій і національної специфіки із збереженням китайської музичної ментальності.

Предмет дослідження – жанрово-стильова палітра репрезентативних зразків камерно-інструментальної ансамблевої музики китайських композиторів кінця XX – початку XXI століття.

Матеріалом дослідження стали твори низки китайських композиторів, які працювали у жанрі камерно-інструментальної ансамблевої музики в означений період:

- Чжан Цяньї – *«Прощання»* (1983) для флейти, фортепіано, кларнета, альта та ударних інструментів;
- Янг Йонг – *Октет* (1991) для флейти, гобоя, кларнета in B, труби in C, тромбона, ударних інструментів, альта і контрабаса;
- Гао Вайцзе – *«Таємничий сон»* (1993) для альта та фортепіано (1993);
- Ван Ніна – *Струнний квартет №1 «Стильовий діалог» («Діалог стилів»)* (1995);
- Гонг Сяотін – *«Лан з іншого боку»*, Op. 33 (2010) для кларнета, скрипки, альта, віолончелі та фортепіано.

Наукова новизна. У дослідженні вперше:

- введено до наукового обігу значний пласт концертного репертуару камерно-інструментальної ансамблевої музики;
- узагальнено багатогранну діяльність китайських композиторів у творчій, педагогічній та науково-дослідницькій сферах, а також їхню новаторську та експериментальну роботу у процесі розвитку жанру;

- простежено процес становлення та еволюцію фольклорних, національних і професійних ансамблів камерно-інструментальної музики, визначено їхні специфічні риси;
- здійснено комплексний музично-теоретичний аналіз репрезентативних зразків китайської камерно-інструментальної ансамблевої музики;
- виявлено особливості музично-виражальних, архітектонічних і стилістичних характеристик, що демонструють синтез китайської та європейської музичних традицій.

Дослідження має традиційну структуру, що включає: Вступ, Три розділи з підрозділами, Висновки.

Розділ 1. Віхи розвитку жанру камерно-інструментальної ансамблевої музики у мистецькому просторі Заходу та Сходу присвячений виявленню спільних і відмінних рис жанру, а також діахронному співвідношенню його еволюції в європейській та китайській музичній культурі.

У **Підрозділі 1.1. Музикознавча думка щодо предмета дослідження** здійснено огляд музикознавчої літератури, переважно китайських дослідників, що поділена на чотири тематичні групи. Найбільш цінними для визначення шляхів становлення та розвитку камерно-інструментальної ансамблевої музики в Європі та Китаї виявилися праці, віднесені до першої та другої групи. Водночас третя та четверта групи містять інформацію про життєвий і творчий шлях окремих композиторів, їхні світоглядно-естетичні позиції, жанрові уподобання та особливості музичної мови.

У **Підрозділі 1.2. Історичні передумови розвитку жанру в Європі** розглянуто ключові фактори, що впливали на формування жанру камерно-інструментальної ансамблевої музики. Зазначено, що його становлення відбулося у процесі переходу від середньовічної символічної естетики до

ренесансного індивідуалізму, що прославляв силу людського розуму та гармонію. Окремо наголошено, що ансамблеве виконавство виникло значно раніше за композиторську ансамблеву творчість, що пояснюється поступовим переходом від традицій усної музики до нотної фіксації.

Виділено основні етапи еволюції жанру: період пізнього Середньовіччя та Відродження**,** коли виконавські склади ансамблів формувалися вільно, без жорсткої регламентації за кількістю чи типом інструментів; епоха Бароко (XVII – перша половина XVIII століття), що ознаменувала початок процесу жанрової кристалізації**;** епоха Класицизму (друга половина XVIII – початок XIX століття), коли відбулося усталення нормативних виконавських складів у кількісному та тембровому відношенні; XIX – XX століття**,** у якому жанр камерно-інструментальної музики розвивався в межах основних музичних напрямів – романтизму, імпресіонізму, неокласицизму.

Стрімкий розвиток камерно-інструментальної музики у XX столітті зумовлений можливістю апробації нових творчих експериментів та застосування новаторських композиторських технік. Зміна світоглядних позицій у різні епохи, зростання ролі індивідуального творчого висловлення сприяли поетапному розвитку жанру камерно-інструментальної ансамблевої музики в Європі.

Наступний підрозділ (**1.3.**) присвячений становленню та розвитку фольклорних, національних і професійних ансамблів інструментальної музики в Китаї у контексті суспільних та мистецьких трансформацій (до утворення Республіки).

Дослідники музичної культури наголошують на відмінності між китайською народною музикою та камерною народною музикою. Аналізуючи процеси формування китайської музичної культури, вони досліджують етапи розвитку народних інструментів, склади ансамблів та їхній вплив на музичну філософію, семантику числових співвідношень, стихій, природних явищ, а також специфіку матеріалів, кольору тощо.

Коротко окреслено різні ансамблеві склади та стилі виконання у китайській інструментальній ансамблевій музиці, що сформувалися під впливом історичних особливостей кожного регіону та культурної специфіки відповідних територіальних угруповань. Серед них: Ханьська музика, Музика Цзяньнань Січжу, Кантонська музика, Чаочжоу Сяньші, Південна пісня Фуцзянь.

У **Розділі 2. Камерно-інструментальні ансамблі XX–XXI століть: етапи розвитку жанру**, здійснено огляд розвитку жанру камерно-інструментальної музики із поділом на три основні етапи: Період становлення жанру (1910–1930-ті роки), Розвиток у період Культурної революції, Час найвищого розквіту після 1980-х років. На всіх етапах, залежно від суспільно-політичних та філософсько-естетичних впливів, синтез західноєвропейських та китайських традицій відбувався з домінуванням то східних, то західних тенденцій.

Спільною ознакою цього процесу є поступова трансформація ансамблевої камерно-інструментальної музики: від мелодійного унісонного чи фактурного викладу з октавними дублюваннями до поліфонічного (із самостійними горизонтальними напластуваннями) або гомофонно-гармонічного викладу (домінування мелодії із супроводом).

Виділено три основні стадії розвитку жанру: 1. - "Змішування" західних і китайських інструментів. 2 - Поєднання новаторських стильових тенденцій та композиторських технік західної музики з традиційними китайськими й електроакустичними інструментами. 3 - Синтез західноєвропейських виражальних засобів із прагненням до збереження китайської музичної ідентичності та ментальності.

У **Розділі 3. Особливості музичної мови та стилістики китайських композиторів у камерно-інструментальних ансамблях останньої чверті XX – початку XXI століть,** здійснено комплексний аналіз музично-виражальних засобів, архітектоніки, принципів розвитку та фактурних особливостей у камерно-інструментальних ансамблях

китайських композиторів: **Чжан Цяньї** – *«Прощання»* (1983), **Ян Йонг** – *Октет* (1991), **Гао Вайцзе** – *«Таємничий сон»* (1993), **Ван Ніна** – *Струнний квартет №1 «Стильовий діалог»* (1995), **Гонг Сяотін** – *«Лан з іншого боку»*, Op. 33 (2010).

Кожен із цих творів демонструє різні підходи до жанру, широкий спектр стильових тенденцій та різний рівень синтезу європейських і китайських музичних традицій.

3.1. У камерно-інструментальній композиції **Чжана Цяньї** *«Прощання»* для флейти, фортепіано, кларнета, альта та ударних інструментів органічно поєднуються елементи китайського національного фольклору з сучасними тенденціями західноєвропейської музичної мови. Композитор майстерно інтегрує новаторські техніки, зокрема алеаторику, сонористику, сучасні гармонічні прийоми та кластери, що засвідчує його вміння творчо переосмислювати європейські авангардні методи у поєднанні з традиційною китайською музичною ментальністю.

3.2. В *Октеті* **Янга Йонга** для флейти, гобоя, кларнета in B, труби in C, тромбона, ударних інструментів, альта та контрабаса простежуються риси імпресіонізму, поєднані з новаторськими композиторськими техніками того часу. У творі відчутний синтез музичних прийомів із живописними принципами, що надає йому особливої виразності. Звукова палітра композиції формує яскраві зорові образи, передаючи різні градації емоційного стану людини — від глибокої самотності та відчуття внутрішньої порожнечі до споглядання величної нічної природи. Твір написаний для мішаного складу ансамблю, де принцип рівноправності голосів поєднується з виразним акцентуванням окремих тембрів. Флейта, гобой і кларнет відіграють у роль солістів, посилюючи певні аспекти образно-настроєвого задуму та створюючи ефект звукового живопису.

3.3. Нестандартне використання дванадцятитонової вертикальної серії у композиції **Гао Вайцзе** *«Таємничий сон»* для альта соло з фортепіано демонструє аналітичний, математично-інтелектуальний підхід композитора

до музичної форми. Він майстерно оперує варіантними проведеннями серії як у горизонтальному, так і у вертикальному вимірах, виокремлюючи її сегменти та поєднуючи їх із традиційними елементами китайської музики – зокрема, з пентатонікою у різних висотних положеннях. Це свідчить про ретельно продуману математичну систему, яка водночас націлена на створення виразних образів, емоційних станів і настроїв.

Ще одним проявом раціонально-математичного мислення митця стало створення у середині 1990-х років **«штучної гами без октавного циклу»**, що є виразом його індивідуального стилю. Ця гама являє собою синтез природних і штучних методів організації ладотональності, базуючись на наступній структурі: **тон – тон – півтон + тон – тон – тон**, яка зміщується на 11 півтонів до «h» – звуку, що є спільним для C-dur і початковим для H-dur.

Прикладом інтеграції цієї «**штучної гами без октавного циклу»** та введення струнного строю китайського народного інструмента – ґудженя – є камерна композиція Гао Вайцзе *«Шао II»* для шести народних музикантів, створена у 1995 році. У цьому творі композитор демонструє унікальний синтез традиційного китайського звучання з новаторськими принципами організації звукового простору.

3.4. Струнний квартет №1 *«Стильовий діалог»* **Ван Ніни** є втіленням новаторської концепції композитора, що ґрунтується на багатошаровому поєднанні різностильових музичних пластів. Кожна партія квартету відображає окремий стильовий напрям, створюючи своєрідний музичний полілог: *перша скрипка* виконує додекафонну серію з *«П'яти п'єс для фортепіано»* А. Шенберга (ор. 23), партія *другої скрипки* базується на мелодико-інтонаційному матеріалі пекінської опери, партія *альта* привносить елементи поп-музики, віолончель виконує тему фуги Й. С. Баха. Оригінальність цього твору полягає у вертикальному накладанні різних стильових пластів, що одночасно взаємодіють у межах композиції. Це не традиційне чергування стильових елементів у різних частинах, а їхня

інтеграція у єдиному музичному просторі, що створює унікальний поліфонічний ефект і відображає ідею діалогу між різними епохами, традиціями та новаторством.

3.5. Камерно-інструментальний ансамбль **Гонг Сяотін** *«Лан з іншого боку»*, Op. 33, для кларнета, скрипки, альта, віолончелі та фортепіано вирізняється застосуванням новаторських композиторських технік, характерних для авангардного мистецтва другої половини XX століття. У творі органічно поєднуються **алеаторика, сонористика, пуантилізм**, а також принципи розширеної тональності, що формують складну, експериментальну музичну тканину. На цьому тлі окремими вкрапленнями з'являються **трансформовані фольклорні елементи**, що привносять у твір відтінки традиційної китайської музичної ментальності, проте не порушують загальної авангардної концепції композиції.

Усі показові композиції ансамблевої камерно- інструментальної музики кінця XX - початку XXI століть проаналізовано з позицій виявлення в них характерних рис композиторських європейських технік у синтезі із китайськими національними музичними традиціями із домінуванням китайської музичної ментальності. Було досліджено особливості 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 традиційні канони європейської музики, менше - національні моделі формотворення. Музична мова китайських митців витримана, зазвичай у романтичному та імпресіоністичному руслі; також відзначається експериментаторськими раціонально-математичними проявами та використанням новаторських європейських технік.

Ансамблева камерно-інструментальна творчість в сучасному китайському культурному просторі демонструє синтез європейського і китайського мистецтв, своєрідний їх діалог.

Дана робота покликана привернути увагу дослідників до подальшого вивчення китайської камерно-інструментальної ансамблевої музики, яка дотепер залишається недостатньо дослідженою як в китайському, так і в українському музикознавстві. Розглянуті у пропонованому дослідженні зразки жанру кінця XX –початку XXI століть складають незначну частину композицій ансамблевої камерно-інструментальної музики, створених китайськими композиторами впродовж XX – XXI ст.

Ключові слова*: **китайська музика, камерно- інструментальні твори, фольклор, романтизм, імпресіонізм, жанр, стиль, новаторські техніки, фортепіано, музична культура, композиторська концепція, символізм, музикознавчі дослідження, аналіз музичних творів, музична ментальність***

SUMMARY

Zhang Zeyi. Chamber and instrumental ensemble works of Chinese composers of the late twentieth and early twenty-first centuries: genre and style aspects.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 - Musical Art. - Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Lviv, 2025.

The dissertation is devoted to the study of the development of the genre of chamber instrumental ensemble music in China from the late 20th to the early 21st century. The musical language of Chinese composers in this genre remains an underexplored field in both Ukrainian and Chinese musicology, distinguished by a complex typology of individual stylistic systems, form-building principles, and expressive musical means.

The rapid development of the chamber instrumental genre throughout the 20th century reflects the aspiration of Chinese artists for the individualization of artistic solutions within the framework of global trends. There is a continuous renewal and reinterpretation of creative approaches, manifested in the synthesis of Western chamber forms and techniques while preserving national musical identity and cultural uniqueness.

Music for chamber ensembles reflects the profound changes in artistic thinking that took place during the specified period. The emergence of this genre in China began in the 1910s–1920s, when progressive Chinese youth, having received education in Europe and America, returned home, bringing new musical ideas. After undergoing several stages of transformation, chamber instrumental music reached its peak development in the late 1980s and the early 21st century. In the process of its formation and evolution, three main periods can be distinguished:

- *Early Stage (1910s–1920s)* – the genre's inception under the influence of European musical traditions.
- *Middle Stage (1930s–1970s)* – the gradual comprehension and adaptation of Western forms while preserving national musical identity.
- *Mature Stage (from the 1980s to the present)* – the active development of the genre, its expansion, and the synthesis of European and traditional Chinese elements.

This periodization allows us to trace the dynamics of changes in China's chamber instrumental ensemble music and determine the key trends in its development.

The flourishing period of chamber instrumental music and the active search for innovative compositional techniques and methods spanned from the 1980s to the 2020s (the late 20th – early 21st century), when China reopened itself to Western musical influences.

The creative work of prominent composers of this time, which forms the subject of this research, caused a sensation in both Chinese and international

musical spheres. It demonstrated the ability of Chinese composers not only to master the Western genre but also to enrich it with unique expressive means rooted in traditional Chinese musical mentality.

The musical heritage of this period includes both programmatic works and pieces without a specific program, as well as ensemble compositions for various performance ensembles. These works combine classical European and traditional Chinese national instruments, based on the synthesis of expressive means at the intersection of Eastern and Western cultures.

Among the most renowned composers in this direction are Tan Dun, He Xuntian, Zhou Long, Li Xiaoqian, Guo Wenjing, Zhang Qian, Chen Xiaoyong, Jia Dakun, Luo Zhongrong, Hu Xiao, Wang Xilin, Ding Shande, and Yang Liqing. The most representative works in the field of chamber-instrumental ensemble music include compositions by Zhang Qianyi, Yang Yong, Gao Weijie, Wang Nina, and Gong Xiaoting.

The emergence of a number of highly artistic professional works in the genre of chamber instrumental music was accompanied by:

- The dominance of certain genre-stylistic trends,
- The transition of the genre from folk tradition to professional music,
- The inclusion of chamber-instrumental works in educational programs, competitions, and festivals.

These processes arouse significant interest but remain insufficiently studied in musicology and musical Oriental studies.

The significant contribution of Chinese artists to the development of the genre, the comprehensive music-theoretical analysis of the best works from the late 20th – early 21st century, as well as their stylistic directions and innovative techniques, remain largely unexplored both in China and Ukraine. Ukrainian musicology lacks references to these composers, whereas Chinese and English-language studies primarily examine their work from an aesthetic-philosophical perspective or within the framework of biographical research.

For both Chinese and Ukrainian musicologists, it is crucial to understand the extent of the synthesis of Western European trends and national-specific features in the works of Chinese composers. A thorough analysis of expressive means, the study of the peculiarities of musical language and stylistic orientation, will allow us to trace the developmental paths of the chamber-instrumental genre based on representative compositions. This constitutes the relevance of the proposed dissertation.

The aim of the study is to examine the musical language of Chinese composers through the analysis of key works in the genre of chamber-instrumental ensemble music from the late 20th – early 21st century and to identify their stylistic tendencies, thus determining the primary genre-stylistic directions of the genre's development in China during this period.

The object of the study is the peculiarities of the development of Chinese chamber-instrumental ensemble music as a reflection of the synthesis of European musical traditions and national specificity while preserving Chinese musical mentality.

The subject of the study is the genre-stylistic palette of representative examples of Chinese composers' chamber-instrumental ensemble music from the late 20th – early 21st century.

Research material includes works by several Chinese composers who worked in the genre of chamber-instrumental ensemble music during the specified period:

- **Zhang Qianyi** – *Farewell* (1983) for flute, piano, clarinet, viola, and percussion;
- **Yang Yong** – *Octet* (1991) for flute, oboe, clarinet in B, trumpet in C, trombone, percussion, viola, and double bass;
- **Gao Weijie** – *Mysterious Dream* (1993) for viola and piano;
- **Wang Nina** – *String Quartet No. 1 "Stylistic Dialogue"* (1995);
- **Gong Xiaoting** – *Lan from the Other Side*, Op. 33 (2010) for clarinet, violin, viola, cello, and piano.

Scientific Novelty. For the first time, this research:

- Introduces into academic circulation a significant body of concert repertoire in the field of chamber-instrumental ensemble music;
- Summarizes the multifaceted activities of Chinese composers in creative, pedagogical, and research spheres, as well as their innovative and experimental work in the genre's development;
- Traces the formation and evolution of folk, national, and professional chamber-instrumental ensembles, identifying their specific features;
- Conducts a comprehensive music-theoretical analysis of representative examples of Chinese chamber-instrumental ensemble music;
- Reveals the peculiarities of expressive, architectural, and stylistic characteristics, demonstrating the synthesis of Chinese and European musical traditions.

The study follows a traditional structure, including: Introduction, Three Chapters with subsections, and Conclusions.

Chapter 1. Milestones in the Development of the Chamber Instrumental Ensemble Music Genre in the Artistic Space of the West and East. This chapter is dedicated to identifying the common and distinctive features of the genre, as well as the diachronic correlation of its evolution within European and Chinese musical cultures.

Section 1.1. Musicological Perspectives on the Subject of Research. This section provides an overview of musicological literature, primarily by Chinese scholars, categorized into four thematic groups. The most valuable works for defining the formation and development of chamber instrumental ensemble music in Europe and China belong to the first and second groups. Meanwhile, the third and fourth groups contain information on the life and creative paths of individual composers, their aesthetic and philosophical viewpoints, genre preferences, and distinctive musical language.

Section 1.2. Historical Preconditions for the Genre's Development in Europe. This section examines the key factors that influenced the formation of the chamber instrumental ensemble music genre. It highlights that its emergence was shaped by the transition from medieval symbolic aesthetics to Renaissance individualism, which celebrated human reason and harmony. Special emphasis is placed on the fact that ensemble performance preceded ensemble composition, due to the gradual shift from oral musical traditions to written notation.

The primary stages of the genre's evolution are outlined as follows: *The Late Middle Ages and the Renaissance,* when ensemble configurations were formed freely, without strict regulation in terms of the number or type of instruments; *The Baroque era (17th – early 18th century),* which marked the beginning of genre crystallization; *The Classical period (late 18th – early 19th century),* characterized by the standardization of ensemble configurations in terms of size and timbre; *The 19th–20th centuries,* when the chamber instrumental music genre evolved within the major musical movements, including Romanticism, Impressionism, and Neoclassicism.

The rapid development of chamber instrumental music in the 20th century was driven by opportunities for creative experimentation and the application of innovative compositional techniques. Changes in worldview across different historical periods, along with an increasing emphasis on individual artistic expression, contributed to the step-by-step evolution of the chamber instrumental ensemble music genre in Europe.

Section 1.3. The Formation and Development of Folk, National, and Professional Instrumental Ensembles in China in the Context of Societal and Artistic Transformations (up to the Establishment of the Republic)

Researchers of Chinese musical culture emphasize the distinction between Chinese folk music and chamber folk music. In analyzing the formation of Chinese musical traditions, they explore the stages of folk instrument development, ensemble configurations, and their impact on musical philosophy,

numerical symbolism, elements of nature, and material specificity, including tone color and timbral characteristics.

A brief overview of various ensemble formations and performance styles in Chinese instrumental ensemble music is provided, shaped by the historical characteristics of each region and the cultural specificity of different territorial groups. These include: *Han Music, Jiangnan Sizhu, Cantonese Music, Chaozhou Xianshi, Southern Song Music of Fujian.*

Chapter 2. Chamber Instrumental Ensembles of the 20th–21st Centuries: Stages of Genre Development. This chapter provides an overview of the development of the chamber instrumental music genre, divided into three key stages: the Formation Period (1910s–1930s), the Evolution during the Cultural Revolution, and the Peak Flourishing Period after the 1980s. Throughout these stages, depending on socio-political and philosophical-aesthetic influences, the synthesis of Western European and Chinese traditions occurred with alternating dominance of either Eastern or Western tendencies.

A common feature of this process is the gradual transformation of chamber instrumental ensemble music: from melodic unison or textural settings with octave doublings to polyphonic structures (with independent horizontal layering) or homophonic-harmonic textures (where melody dominates with accompaniment).

Three primary stages of genre development are identified:

1. The "blending" of Western and Chinese instruments.
2. The integration of innovative stylistic trends and compositional techniques of Western music with traditional Chinese and electroacoustic instruments.
3. The synthesis of Western European expressive means with an emphasis on preserving Chinese musical identity and mentality.

Chapter 3. Features of Musical Language and Stylistics of Chinese Composers in Chamber Instrumental Ensembles of the Last Quarter of the 20th – Early 21st Century

This chapter presents a comprehensive analysis of the expressive means, architecture, principles of development, and textural characteristics in the chamber instrumental ensembles of Chinese composers, including:

- Zhang Qianyi – *Farewell* (1983)
- Yang Yong – *Octet* (1991)
- Gao Weijie – *Mysterious Dream* (1993)
- Wang Ning – *String Quartet No. 1 "Stylistic Dialogue"* (1995)
- Gong Xiaoting – *Lan from the Other Side*, Op. 33 (2010)

Each of these works demonstrates different approaches to the genre, a wide spectrum of stylistic tendencies, and varying degrees of synthesis between European and Chinese musical traditions.

3.1. Zhang Qianyi's Chamber Instrumental Composition *Farewell.* Scored for flute, piano, clarinet, viola, and percussion, this work organically combines elements of Chinese national folklore with contemporary trends in Western European musical language. The composer skillfully integrates innovative techniques such as aleatoricism, sonorism, modern harmonic approaches, and clusters, showcasing his ability to creatively reinterpret European avant-garde methods while maintaining a traditional Chinese musical mentality.

3.2. Yang Yong's *Octet.* Written for flute, oboe, clarinet in B-flat, trumpet in C, trombone, percussion, viola, and double bass, this piece exhibits traits of Impressionism combined with pioneering compositional techniques of its time. The synthesis of musical and pictorial principles gives the work a particularly expressive quality. The sound palette forms vivid visual images, conveying various gradations of human emotional states—from deep loneliness and inner emptiness to contemplation of majestic nocturnal nature. The piece is composed for a mixed ensemble, where the principle of voice equality is combined with expressive highlighting of certain timbres. The flute, oboe, and clarinet play a soloistic role, enhancing specific aspects of the conceptual and emotional design while creating an effect of sonic painting.

3.3. Gao Weijie's *Mysterious Dream.* This work for solo viola with piano accompaniment features an unconventional use of a twelve-tone vertical series, demonstrating the composer's analytical, mathematically intellectual approach to musical form. Gao Weijie masterfully manipulates variations of the series both horizontally and vertically, extracting segments and combining them with traditional elements of Chinese music, particularly pentatonicism in various pitch settings. This reflects a meticulously crafted mathematical system aimed at creating vivid imagery, emotional states, and moods.

Another manifestation of the composer's rational-mathematical thinking is the creation of an "artificial scale without an octave cycle" in the mid-1990s, which represents his distinctive style. This scale synthesizes natural and artificial methods of tonal organization, structured as: tone – tone – semitone + tone – tone – tone, shifting by 11 semitones to "B," a pitch common to both C major and the starting note of B major.

An example of the integration of this "artificial scale without an octave cycle" and the tuning system of the Chinese traditional instrument *guzheng* is Gao Weijie's chamber composition *Shao II* for six folk musicians (1995). In this work, the composer demonstrates a unique synthesis of traditional Chinese sonorities with innovative principles of sound organization.

3.4. Wang Ning's *String Quartet No. 1 "Stylistic Dialogue".* This quartet embodies the composer's innovative concept, which is based on the multi-layered combination of stylistically diverse musical elements. Each quartet part reflects a distinct stylistic direction, creating a kind of musical polylogue: the first violin performs a twelve-tone row from Arnold Schoenberg's *Five Piano Pieces*, Op. 23; the second violin's part is based on melodic and intonational material from Beijing opera; the viola introduces elements of pop music, while the cello plays a fugue theme by J.S. Bach. The originality of this composition lies in the vertical layering of different stylistic elements, which interact simultaneously within the piece. This is not a conventional alternation of stylistic elements in different sections but rather their integration into a single musical space, creating a unique

polyphonic effect and reflecting the idea of dialogue between different eras, traditions, and innovations.

3.5. Gong Xiaoting's *Lan from the Other Side*, Op. 33. Scored for clarinet, violin, viola, cello, and piano, this chamber instrumental ensemble work employs innovative compositional techniques characteristic of avant-garde art of the late 20th century. Aleatoricism, sonorism, pointillism, and principles of extended tonality are seamlessly integrated, forming a complex, experimental musical texture. Against this backdrop, transformed folk elements appear as subtle insertions, introducing shades of traditional Chinese musical mentality while maintaining the overarching avant-garde concept of the composition.

The analyzed chamber instrumental compositions from the late 20th to early 21st centuries reveal distinctive features of European compositional techniques synthesized with Chinese national musical traditions, with a prevailing Chinese musical mentality. The study examines expressive means, musical stylistics, and architectural structure, demonstrating that the stylistic palette and musical language incorporate modal, metric-rhythmic, timbral, and form-building tendencies of both Chinese and European music. It is noted that while traditional European compositional canons strongly influence the structural and developmental aspects of these works, national Chinese form-building models play a lesser role. The musical language of Chinese composers generally aligns with Romantic and Impressionist tendencies while also incorporating experimental, rational-mathematical approaches and innovative European techniques.

Chamber instrumental ensemble music in contemporary Chinese cultural space exemplifies the synthesis of European and Chinese artistic traditions, fostering a unique dialogue between them.

This study aims to draw researchers' attention to the further exploration of Chinese chamber instrumental ensemble music, which remains insufficiently studied in both Chinese and Ukrainian musicology. The works examined in this

study represent only a small fraction of the chamber instrumental compositions created by Chinese composers throughout the 20th and 21st centuries.

Keywords: Chinese music, chamber and instrumental works, folklore, romanticism, impressionism, genre, style, innovative techniques, piano, musical culture, composer's concept, symbolism, musicological research, analysis of musical works, musical mentality

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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

Чжан Цзеї. Інструментальний ансамбль «Прощання» Чжана Цяньї у проекції діалогу культур. Науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ) «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», Категорія В. Випуск 42. Рівне: РДГУ, 2022, - С. 64-69.

DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.559

Чжан Цзеї. Новаторські європейські техніки у камерно-інструментальному ансамблі Гонг Сяотін «Лан з іншого боку». Українська музика Науковий часопис, Число 1 (43) 2022, Видавничий дім «Гельветика» 2022. - С.36-44

https://doi.org/10.32782/2224-0926-2022-1-43-5

Чжан Цзеї. Дванадцятизвучна вертикальна серія в композиції Гао Вайцзе «Таємничий сон» для соло альта з фортепіано. Українська музика Науковий часопис. Ukrainian music scientific journal щоквартальник / quarterly, Число 2 (45) 2023, Видавничий дім «Гельветика» 2023.). - С.74-84

DOI: https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-2-45-9

Публікації апробаційного характеру

Чжан Цзеї. «Новаторство Гонг Сяотін у камерно-інструментальному ансамблі «Лан, з іншого боку». 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 року. Львів. – С.269-270.

Чжан Цзеї. «Синтез фольклору та сучасних тенденцій музичної мови на прикладі «Прощання» Чжана Цяньї». Полікультурна комунікація у третьому тисячолітті: збірник матеріалів міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників. – Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 2022. – С.166-169.

Чжан Цзеї. «Дванадцятитонові акорди» в музиці сучасного китайського композитора Гао Вейцзе. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації» 1 березня 2023 року**.** Львів. – С.95-98.

Чжан Цзеї. Гао Вейцзе та «Експериментальна асоціація композиторів» у Китаї 1983 рокую. Інтеграція мови та культури: збірник матеріалів ІІ Міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників. Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 2023. –С. 87-90

Конференції

Чжан Цзеї. «Новаторство Гонг Сяотін у камерно-інструментальному ансамблі «Лан, з іншого боку». 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 року. Львів.. – С.269-270.

Чжан Цзеї. «Синтез фольклору та сучасних тенденцій музичної мови на прикладі «Прощання» Чжана Цяньї». Полікультурна комунікація у третьому тисячолітті: збірник матеріалів міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників. – Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 2022. – С.166-169.

Чжан Цзеї. «Дванадцятитонові акорди» в музиці сучасного китайського композитора Гао Вейцзе. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації» 1 березня 2023 року**.** Львів. – С.95-98.

Чжан Цзеї. Гао Вейцзе та «Експериментальна асоціація композиторів» у Китаї 1983 рокую. Інтеграція мови та культури: збірник матеріалів ІІ Міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників. Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 2023. –С. 87-90

Чжан Цзеї. Особливості використання додекафонної техніки у камерно-інструментальних ансамблях українських та китайських композиторів (Леонід Грабовський та Гао Вейцзе). Мистецький форум «Симбіоз ідей». Львів 18-20 березня. 2024 ІІІ Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин. Львів 18-20 березня 2024.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ 2

SUMMARY 12

ВСТУП 27

РОЗДІЛ 1. ВІХИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ АНСАМБЛЕВОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ЗАХОДУ І СХОДУ 38

1.1. Музикознавча думка про предмет дослідження 38

1.2. Розвиток жанру ансамблевої камерно-інструментальної музики у Європі . 43

1.3. Становлення та розвиток фольклорних національних та професійних ансамблів інструментальної музики в контексті змін у суспільній та мистецькій ситуації в Піднебесній (до утворення Республіки) 48

1.3.1. Особливості національного інструментального ансамблю та різні стилі гри 56

Висновки до першого розділу 58

РОЗДІЛ 2. КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АНСАМБЛІ XX-XXI: ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ 64

2.1. Жанрові основи камерно-інструментальної музики - 1910–30-і роки 64

2.2. Розвиток жанру в період Культурної революції 70

2.3. Новаторські прояви в жанрі камерно-інструментальної ансамблевої музики після1980 років 73

2.3.1. «Змішування» західних і китайських інструментів - шлях поєднання традицій двох культур 73

2.3.2. Новаторські стильові тенденції і техніки західної музики у поєднанні із традиційними китайськими та електроакустичними чи саморобними інструментами 80

3. Стильові тенденції у камерно-інструментальному жанрі Піднебесної: філософські та музичні передумови 84

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ ТА СТИЛІСТИКИ ПРОВІДНИХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛЯХ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ ТА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ 111

3.1. Синтез фольклору та сучасних тенденцій музичної мови на прикладі інструментального ансамблю Чжан Цяньї «Прощання» для флейти, фортепіано, кларнету, альта та ударних інструментів 111

3.2. Прояви імпресіонізму та елементів новаторських технік в Октеті Янг Йонга: флейта, гобой, кларнет in B, труба in C, тромбон, ударні музичні інструменти, альт і контрабас 119

3.3. Дванадцятизвуча вертикальна серія у композиції Гао Вайцзе «Таємничий сон» для соло альта з фортепіано 131

3.3.1. «Штучна гама без октавного циклу», Гао Вайцзе як синтез традиційнго та новаторського ладового мислення 145

3.4. Співіснування різних стилів у Струнному квартеті №1 «Стильовий діалог» («Діалог стилів») Ван Ніни 148

3.5. Новаторські європейські техніки у камерно-інструментальному ансамблі Гонг Сяотін «Лан з іншого боку» для кларнета, скрипки, альта, віолончелі та фортепіано op. 33 158

Висновки до третього розділу 169

ВИСНОВКИ 173

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 182

ВСТУП

Становлення та розвиток жанру камерної інструментальної ансамблевої музики в Китаї простежується упродовж XX–XXI століть. Музична мова китайських композиторів у цьому жанрі є багатовимірним і складним явищем, що визначається типологічними характеристиками індивідуально-стильових мовленнєвих систем, формотворчими та музично-виражальними засобами. Постійне оновлення та переосмислення творчих акцентів відбувається на перетині культур Сходу і Заходу: у камерно-інструментальній музиці простежується засвоєння західних форм і технік із збереженням глибинного китайського змісту. Уся китайська музична культура розвивається під гаслом «використання іноземного для китайського», що передбачає органічний синтез європейських традицій із національним культурним кодом, де збереження музичної ментальності та самоідентичності є визначальним пріоритетом. Стрімкий розвиток камерно-інструментального жанру впродовж XX–XXI століть у Китаї відображає прагнення китайських митців до індивідуалізації художніх рішень, гармонійно вписуючись у загальносвітові тенденції еволюції жанру.

Становлення жанру, яке розпочалося в Китаї у 1910–1920-х роках, коли прогресивна молодь, здобувши освіту в Європі та Америці, повернулася на батьківщину, досягло свого найбільшого розквіту наприкінці 1980-х – на початку XXI століття.

Найдавнішим і водночас першим відомим твором камерної музики в Китаї вважається Струнний квартет D-dur, створений у 1915–1916 роках Сяо Юмеєм — першим китайським доктором музики. Незважаючи на те, що композитор запозичив типову європейську парадигму струнного квартету, цей твір має незаперечний основоположний статус, оскільки саме з нього почався розвиток жанру камерно-інструментальної ансамблевої музики в Китаї. У 1916 році був також написаний Струнний квартет Чжао Юань Женя.

У наступні десятиліття у Китаї було створено відносно небагато творів у жанрі камерно-інструментальної музики. Серед них композиції Ні Ера (1934), Ренґ Гуана (1935), Хуан Іцзюня (1935), Сянь Сінхая (1934), Сюй Ма Сіцуна (1938, 1945), Тан Сяоліня (1940), Сань Туна (1947), Цянь Вен'е (1951), Хе Чжаньхао (1963), Чжу Шен’єра та Ши Юнкана (1972), Дін Шанде (1976). Історично ці твори належать до раннього етапу становлення камерної музики в Китаї. Хоча їх кількість відносно невелика для періоду в пів століття, вони заклали міцний фундамент для подальшого розвитку жанру.

Періодом справжнього розквіту камерно-інструментальної музики та активного пошуку нових художніх рішень стали 1980–2020 роки, коли Китай знову відкрив свої двері для західної музики. Творчість видатних композиторів цього періоду спричинила справжню сенсацію як у китайському, так і в міжнародному музичному середовищі, демонструючи здатність китайських митців майстерно опановувати західні жанри, збагачуючи їх національними стилістичними елементами та відображаючи китайську музичну ментальність.

Серед значущих творів цього періоду можна виокремити як програмні композиції, так і опуси без чіткої сюжетної програми. Це, зокрема, твори Тань Дуня (1982), Хе Сюньтяня (1983), Чжоу Луна (1982), Лі Сяоцюаня (1982), Лі Сяоци (1981), Го Веньцзіна (1981), Чжан Цяньї (1982), Чень Сяоюна (1986–1987), Мо Упіна (1987), Цзя Дакуня (1988), Ло Чжунгуна (1995–1997), Ху Сяо (2008) та інших.

Композиціями різних складів, де беруть участь інструменти різних груп – струнні, духові, ударні, написання яких ґрунтується на синтезі європейських та китайських рис, представлена творчість Ван Сіліня - Духовий квінтет «Гравюри і малюнки» 1979, Дін Шанде - Фортепіанне тріо C-dur 1984, Цао Гуанпіна - Фортепіанний квінтет «Фуга-поема» 1984, Лінь Хуа - Фортепіанний квінтет «Чотири ксилографічні новорічні картини з

персикового дерева» (1986), Ян Лі-Цина «Тріо» для фортепіано, кларнета і скрипки 2009.

Отже, у процесі становлення та розвитку жанру камерно-інструментальної ансамблевої музики можна виділити три етапи: ранній (10-20 р.р.), середній (30-70р.р.) та, відповідно, зрілий, який розпочався у 80-і роки XX століття та продовжується і сьогодні.

В процесі опанування китайськими композиторами типових форм камерної музики Заходу, вони розуміли, що подальший шлях розвитку жанру повинен ґрунтуватись на синтезі традицій обох країн з подальшим акцентом на домінуванні китайських рис із відчутною китайською музичною ментальністю.

Отже, шляхи розвитку камерно-інструментальної музики знайшли своє втілення у багаточисельних художніх зразках, і , залежно від пануючих світоглядних позицій, тенденцій, філософсько-ідеологічних впливів на мистецтво загалом, та на жанр, зокрема.

І саме поява низки високохудожніх професійних творів з перевагою тих чи інших жанрово-стильових тенденцій, перехід зразків жанру із сфери народної музики у професійну, введення камерно-інструменальних творів в освітньо музичний репертуар, програми конкурсів, фестивалів, представляють велику зацікавленість та відносяться до мало розроблених тем у музикознавстві та музичному сходознавстві. Доробок китайських митців у жанрі камерно-інструментальної музики, комплексний музично-теоретичний аналіз кращих зразків кінця XX-го - початку XXI-го століть, відтак, їх стильові спрямування та питання використання новаторських технік, залишається поки що малодослідженим в Китаї та в Україні. Цим питанням присвячені небагаточисельні статті та магістерські дослідження, дописи в періодичні й пресі, які лише частково окреслюють проблеми розвитку жанру, основні етапи його розвитку. Низка публікацій висвітлює окремі грані постатей композиторів: це, переважно життєвий та творчий шлях, професійні здобутки, нагороди та перелік їх композицій.

Дослідженню композиторської творчості Чжан Цяньї присвячені праці Гаррісона Райкера *«Нова музика Сходу»* [164] та Лю Чинчі *«Критична історія нової музики у Китаї»* [159] .

Творчість китайського композитора Янга Йонга висвітлює Ден Цзякунь у дисертації *«Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур»* [34], згадуючи митця як автора значущих творів у сфері духової китайської музики.

Постаті композитора-новатора Гао Вайцзе присвячено низку досліджень, зокрема праці Лу Руї *«Дослідження сучасних методів композиції в музиці Гао Вайцзе»* [160], Чжан Чжунпіна *«Аналіз фортепіанної п'єси Гао Вайцзе «Зимовий сніг»* [139], Чжан Юньляна *«Художня концепція фортепіанного твору Гао Вайцзе «Осіннє поле»* [141].

Творчість китайського композитора-експериментатора та музикознавця Ван Ніна стала предметом досліджень Ма Яна (*«Методи створення трьох камерних музичних творів Ван Ніна»*) [84], Чжоу Цяна (*«Ван Ніна: Перший струнний квартет „Стилі діалогу"»*) [140], Сі Мао (*«Небеса винагороджують старанність, талант: пам'яті відомого композитора Ван Ніна»*) [99].

Особистість Гонг Сяотін розкривається у працях Бао Цзяїня (*«Гонг Сяотін: музика як засіб діалогу з серцем»*) [2], Чень Сюетао (*«Поєднання поезії та музики в китайській фортепіанній композиції: тематичне дослідження фортепіанної сюїти Гонг Сяотін „Шість імпровізаційних творів – вибрані вірші Вангшу"»*) [128], Тан Джіалу (*«Дослідження створення та виконання „Хмар у воді" Гонг Сяотін»*) [104].

Попри значну кількість досліджень, присвячених творчості цих китайських композиторів у жанрі камерно-ансамблевої музики, у них бракує комплексного музикознавчого аналізу музично-виражальних засобів. Зокрема, не визначено чітких стильових напрямів і не здійснено ґрунтовного дослідження новаторських композиторських технік, застосованих у їхніх творах.

В українському музикознавстві ці композитори взагалі не згадуються, тоді як китайські та англомовні дослідники здебільшого розглядають їхню творчість у межах естетико-філософського дискурсу або зосереджуються на біографічних аспектах їхнього життя й діяльності.

Отже, відсутність детального комплексного аналізу музичних полотен цих митців, розгляд музично-виражальних засобів в контексті драматургії твору та у відповідності з образно-змістовним навантаженням, звідси виявлення стильового спрямування митця у працях і китайських і українських музикознавців свідчить про потрібність такого дослідження.

Для китайських та українських музикознавців важливо осягати міру синтезу західноєвропейських тенденцій та національно специфічних рис у творах китайських митців. Тому детальне опрацювання музично-виражальних засобів, виявлення особливостей музичної мови композиторів, відтак, стильового спрямування митців дасть можливість прослідкувати шляхи розвитку камерно-інструментального жанру на прикладі репрезентативних композицій, в чому і вбачаємо **актуальність пропонованого дослідження.**

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане у аспірантурі Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка і відповідає темі № 5 «Позаєвропейські артефакти музичної культури минулого і сучасності» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2020 – 2025 рр. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Протокол засідання № 06 від 16.12. 2021 р.

Метою роботи є дослідження музичної мови китайських композиторів на прикладі знакових творів у жанрі камерно-інструментальної ансамблевої музики кінця XX – початку XXI століття та виявлення їх стильових тенденцій, відтак, - основних жанрово-стильових напрямів розвитку цього жанру в Китаї в означений період.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання:**

- здійснити огляд основних музикознавчих, історичних та естетичних праць, що стосуються даної проблематики;
- простежити еволюцію камерно-інструментальної ансамблевої музики в європейському контексті;
- окреслити характерні риси фольклорних, національних та професійних ансамблів інструментальної музики в Китаї в контексті суспільно-мистецьких трансформацій (до утворення Республіки);
- визначити ключові етапи розвитку камерно-інструментальної музики: 1910–1930-ті роки, період Культурної революції та 1980–2020 роки;
- дослідити особливості музичної мови та стилістики провідних китайських композиторів камерно-інструментальної ансамблевої музики останньої чверті XX – початку XXI століття, проаналізувавши виражальні засоби та архітектоніку знакових творів Чжана Цяньї, Янга Йонга, Гао Вайцзе, Ван Ніни, Гонг Сяотін;
- виявити синтез західноєвропейських композиторських технік із національними стилістичними особливостями в камерно-інструментальній творчості китайських митців.

Об’єкт дослідження – особливості розвитку китайської камерно-інструментальної ансамблевої музики, як відображення процесів синтезу європейських музичних традицій та національної культури з одночасним збереженням китайської музичної ментальності.

Предмет – жанрово-стильова палітра репрезентативних зразків ансамблевої каменародно-інструментальної музики китайських композиторів кінця XX – початку XXI століть.

Матеріалом дослідження послужили твори низки китайських композиторів ансамблевої камерно-інструментальної музики кінця XX – початку XXI століть: твори Чжана Цяньї, Янга Йонга, Гао Вайцзе, Ван Ніни, Гонг Сяотіна.

Хронологічні межі аналітичної частини роботи охоплюють кінець XX – початок XXI ст.; 1-2-розділів – коротко окреслюють тенденції розвитку у фольклорних національних та професійних зразках ансамблевої камерно- інструментальної музики впродовж XIX-початку XXI століть.

Методологічну базу дисертаційної роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, застосованого для встановлення витоків та подальшого розвитку жанру;

- *жанрово-стильового* – задля визначення особливостей стильової специфіки проаналізованих 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:

- загальні питання розвитку мистецтва, зокрема музики, в Китаї, а також політичні та соціальні чинники, які вплинули на становлення та розвиток культури Китаю: Явін Лінда [151], Тейлора Т. [164], Фернан Бродель [158], Лі Фенлінь [66], Лі Хуаньчжі [67], [68];

- дослідження, присвячені питанням розвитку жанру та проблемам розвитку у фольклорних національних та професійних творів ансамблевої камерно- інструментальної музики впродовж окресленого періоду; І. Польська [96] [97], [98], Ван Анґо [7] , Го Шухуй [27], Вей Мін [20], Чжоу Сін [142], Цянь Ренпін [125], Ян Чен [156], Song Mingzhu [168], Лі Сіань [63];

- музикознавча література, присвячена висвітленню постатей композиторів, які творили в жанрі ансамблевої камерно- інструментальної музики, розвідки про життєвий та творчий шлях композиторів 80-х років, репрезентативні твори яких є предметом дослідження: Гаррісон Райкер

[164], Лю Чинчі [159], Ден Цзякунь [34], Лу Руї [160], Чжан Чжунпін [139], Чжан Юньлян [141], Лу Лу [74], Тянь Ган [106], Гао Вайцзе [22], Рейчел К. Вокер Ван Ніна [11], Ма Ян [83], Чжоу Цян [141], Сі Мао [102], Бао Цзяїнь [2], Чень Сюетао [128], Тан Джіалу [104].

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

Наукова новизна. У роботі *вперше*:

- введено у науковий обіг значний пласт концертного репертуару ансамблевої камерно- інструментальної музики;
- узагальнена багатоаспектна творча композиторська, педагогічна, науково-дослідницька робота митців-композиторів, їх новаторсько-експериментаторська діяльність у процесі розвитку жанру;
- простежено розвиток та становлення фольклорних національних та професійних ансамблів камерно- інструментальної музики, їх специфіку;
- здійснено комплексний музично-теоретичний аналіз репрезентативних зразків ансамблевої камерно- інструментальної музики, 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 «Інструментознавство: ансамблі народних китайських та професійних європейських інструментів», «Історія і методика викладання гри на китайських народних інструментах», «Історія розвитку ансамблевої камерно-інструментальної музики», а також у викладанні курсу «Аналіз музичних творів» на оркестрових факультетах

ВНМЗ Китаю та України. Матеріали роботи є корисними для виконавців академічного профілю та проведення майстер-класів.

Особистий внесок здобувача. Усі показові композиції ансамблевої камерно-інструментальної музики кінця XX - початку XXI століть вперше проаналізовано з позицій виявлення в них характерних рис композиторських європейських технік у синтезі із китайськими національними музичними традиціями із домінуванням китайської музичної ментальності. Було досліджено особливості 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 традиційні канони європейської музики, менше - національні моделі формотворення. В усіх композиціях спостерігаємо варіантний розвиток тематизму, що ґрунтуються на впливі східної імпровізаційної традиції та на європейських принципах розвитку тематичного метеріалу романтичного періоду. Музична мова китайських митців витримана, зазвичай у романтичному та імпресіоністичному руслі; також відзначається експериментаторськими раціонально-математичними проявами та використанням новаторських європейських технік.

Дисертація є самостійною науковою працею. Всі публікації здобувача одноосібні.

Апробація результатів дослідження. Робота обговорювалася на засіданнях кафедр оркестрового факультету, - на кафедрі камерного ансамблю, 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:

Чжан Цзеї. «Новаторство Гонг Сяотін у камерно-інструментальному ансамблі “Лан, з іншого боку» // 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 року. Львів.. – С.269-270.

Чжан Цзеї. «Синтез фольклору та сучасних тенденцій музичної мови на прикладі «Прощання» Чжана Цяньї» // Полікультурна комунікація у третьому тисячолітті: збірник матеріалів міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників. – Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 2022. – С.166-169.

Чжан Цзеї. «Дванадцятитонові акорди» в музиці сучасного китайського композитора Гао Вейцзе // Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації» 1 березня 2023 року**.** Львів. – С.95-98.

Чжан Цзеї. Гао Вейцзе та «Експериментальна асоціація композиторів» у Китаї 1983 року // Інтеграція мови та культури: збірник матеріалів ІІ Міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників. Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 2023. –С. 87-90

Чжан Цзеї. Особливисті використання додекафонної техніки у камерно-інструментальних ансамблях українських та китайських композиторів (Леонід Грабовський та Гао Вейцзе) // Мистецький форум «Симбіоз ідей». Львів 18-20 березня. 2024 ІІІ Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин. Львів 18-20 березня 2024

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у трьох одноосібних статтях, які надруковані у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові з мистецтвознавства. та чотирьох публікаціях апробаційного характеру у збірках матеріалів і тез Міжнародних науково-практичних конференцій.

Обсяг і структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів із підрозділами, висновків, списку використаних джерел

та додатків. Список використаних джерел складається з 169 позицій, у т. ч. іноземними мовами. Загальний обсяг дисертації – 204 сторінки, основного тексту – 182 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ВІХИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ АНСАМБЛЕВОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ЗАХОДУ І СХОДУ

1.1. Музикознавча думка про предмет дослідження

Уся література, опрацьована під час написання дисертаційного дослідження, поділяється на три основні групи.

Перша група охоплює загальні питання розвитку мистецтва, зокрема музики, в Китаї, а також політичні та соціальні чинники, що впливали на її еволюцію, розвиток чи стагнацію. Значний внесок у дослідження історії Китаю зробила американська письменниця та перекладачка Явін Лінда. У своїй книзі *«Найкоротша історія Китаю»* [151] (переклад Юлії Костюк) вона висвітлює багатотисячолітню історію країни, розглядаючи її філософію, естетику, наукові й технічні інновації, а також розвиток мистецтв.

Монографія *Chinese Music* Тейлора Т. [164] присвячена історії китайської музики в період ранніх династій Чжоу, Цінь, Хань, Суй і Тан. Автор аналізує основні етапи становлення музичної культури, її традиції та впливи.

Французький історик Фернан Бродель у праці *Grammaire des civilisations* (*Граматика цивілізацій*) [158] застосовує концепцію «довготривалих структур», розглядаючи історію Китаю крізь призму глибинних процесів, а не лише окремих подій.

Окрему увагу в дослідженні приділено працям китайських науковців. Зокрема, Лі Фенлінь аналізує особливості реформ у КНР [66], Лі Хуаньчжі [67] досліджує сучасний стан китайської музики, а Лі Цехоу у своїй *Історії естетики* [68] розглядає вплив соціальних, політичних та філософсько-етичних факторів на розвиток музичного мистецтва в Китаї.

Другий з важливих напрямів у дослідженні розвитку жанру складають наукові розвідки українських та китайських музикознавців. Праці Ірини Польської присвячені історичним та теоретичним аспектам камерного ансамблю, його жанровій та феноменологічній специфіці. Особливу увагу цій темі приділяє її монографія *«Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика»* (Харків, 2001) [96] та докторська дисертація «*Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти»* (Київ, 2003) [97].

Різні аспекти ансамблевого мистецтва авторка освітлює у своїх статтях, серед яких аналізуються феноменологія жанру, жанрово-семантичні аспекти та зміни домінування ансамблевого виконавства чи творчості. *Так у роботі «Камерний ансамбль: феноменологія жанру»* [98] окреслює риси камерного ансамблю під жанрово-семантичним та культурологічним кутом зору та розкриває питання щодо перемінності домінування ансамблевого виконавства чи ансамблевої творчості.

Вивчення різних тенденцій розвитку камерно-інструментального жанру в Китаї стало можливим завдяки науковим музикознавчим дослідженням китайських вчених. Вони зосереджені на постатях китайських композиторів та мірі синтезу європейських і китайських музичних традицій.

Дослідник Ван Анґо у своїй праці *«Коментар до «Струнного квартету № 1» Тан Дуна»* [7] зазначає, що композитор, спираючись на європейську циклічну форму, прагне наповнити свою композицію національним змістом, використовуючи традиційні методи варіантно-імпровізаційного розвитку тематичного матеріалу.

До подібної проблематики звертається і Го Шухуй у праці *«Поетичний світ, музичний світ, навмисний світ»* [27], де аналізує чотири поеми Ян Ліціна про династію Тан для сопрано, ударних і фортепіано. Вей Мін у дослідженні *«Художня концепція використання ресурсів народної музики для інструментального письма»* [20] аналізує шляхи створення камерної музики, зокрема в опусі Ян Юна *«Осіння звукова фуга»*.

Музично-теоретичні питання розглядають Чжоу Сін (*«Про дослідження тонів гуцину та їх просторових ритмів у «Циньському квартеті» Чжоу Луна»*) [142] та Цянь Ренпін (*«Макрополіфонічне плетиво та його структурні функції - музичний аналіз третього тону Хе Сюньтяня»*) [125].

Творчість Хе Сюньтяня стала предметом багатьох досліджень. Робота Ян Чена (*«Концепція творчості та композиторська техніка Хе Сюньтяня»*) [156], захищена в Шанхайській консерваторії, а також стаття Song Mingzhu [168] *«Метод композиції RD у творчості Хе Сюньтяня»*, присвячені його унікальному підходу до композиції.

Лі Сіань у праці *«Культурна трансформація і структура поля напруженості китайської музики»* [63] досліджує взаємодію східних і західних культур у творчому процесі китайських композиторів, що сприяє формуванню унікального музичного стилю сучасного Китаю.

Третя – окреслення постатей китайських композиторів.

Наукові праці, присвячені китайським митцям у сфері камерно-інструментальної музики, не завжди містять поглиблений аналіз музично-виражальних засобів їхніх творів. Відсутні систематичні дослідження стильових спрямувань, застосування романтичних, імпресіоністичних рис або нетрадиційних технік у різні періоди розвитку китайського музичного мистецтва.

Творчість ***Чжана Цяньї.*** Доробок Чжана Цяньї висвітлений у загальних рисах у роботі Гаррісона Райкера *«Нова музика Сходу»* [164*]*, де автор аналізує стильові напрями композитора. Лю Чинчі у своїй праці *«Критична історія нової музики у Китаї»* [159] окреслює ключові моменти його життєвого і творчого шляху, а також описує найвизначніші композиції митця. Однак досліджень, що аналізують ансамблеві твори Чжана Цяньї, зокрема його *«Прощання»* для флейти, фортепіано, кларнета, альта та ударних, з точки зору виражальних засобів, архітектоніки та музичної мови, наразі немає.

Творчість ***Янга Йонга.*** Досліджень, присвячених творчості Янга Йонга, вкрай мало. Ден Цзякунь у дисертації *«Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур»* [34] згадує композитора як творця духової музики, акцентуючи увагу на її естетиці та стилістиці. Щодо виконання *Октету* Янга Йонга відомо лише про його прем'єру 14 вересня 1991 року на конкурсі Alea III в Бостоні [157]. Проте ґрунтовного музикознавчого аналізу цього твору ні у вітчизняній, ні у зарубіжній літературі наразі не знайдено.

Творчість ***Гао Вайцзе.*** Композитор значно збагатив китайську музику своїми експериментальними програмними та непрограмними, атональними і серійними творами, що демонструють його раціональний, математично виважений підхід до композиції. Зарубіжні дослідники присвятили йому низку праць, зокрема: Лу Руї *«Дослідження сучасних методів композиції в музиці Гао Вайцзе»* [160], Чжан Чжунпін *«Аналіз фортепіанної п'єси «Зимовий сніг»»* [139], Чжан Юньлян *«Художня концепція фортепіанного твору «Осіннє поле»* [141].

Теоретичні засади творчості Гао Вайцзе розглядаються у працях: Лу Лу *«Крокуючи між традицією та сучасністю: теорія Гао Вайцзе про неоктавні циклічні штучні гами»* [74], Тянь Ган *«Аналіз штучної гами без октавного циклу»* [106].

Сам композитор також висловлював свої міркування щодо взаємодії емоційного та раціонального у музиці в статті *«Гра емоцій та розуму»* у журналі *Китайська музика* [22].

Окреслючи місце китайських композиторів у світовому музичному контексті, Рейчел К. Вокер у праці *«Важливість обміну»* [163] розглядає роль навчання китайських композиторів у Європі та США після Культурної революції. Вона згадує Гао Вайцзе як одного з представників старшого покоління, що сприяв розвитку китайської академічної музики та був одним із засновників *Асоціації композиторів з вивчення музичних творів*.

Попри це, у європейському та українському науковому середовищі згадки про Гао Вайцзе та його творчість практично відсутні. Дослідження китайських та англомовних музикознавців здебільшого зосереджені на його життєвому шляху та методологічних виконавських аспектах, тоді як стилістичний аналіз його творів залишається недостатньо висвітленим.

Творчість відомого китайського композитора, музикознавця та експериментатора з новаторськими техніками ***Ван Ніна*** є предметом досліджень китайських науковців. Сам композитор у вступі до партитури *Першого струнного квартету «Стильовий діалог»* [11] розкриває своє творче кредо й окреслює основні принципи композиції цього твору. Аналогічні питання аналізує Ма Ян у праці *«Дослідження методів створення трьох камерних музичних творів Ван Ніна»* [83] та Чжоу Цян у дослідженні *«Ван Ніна: «Перший струнний квартет «Стильовий діалог»* [141]. Світоглядні й мистецькі позиції композитора детально висвітлено у праці Сі Мао *«Небеса винагороджують старанність, талант — пам'яті видатного композитора Ван Ніна»* [102].

У музикознавчій літературі *творчість* ***Гонг Сяотін*** досліджується переважно у філософському та образному аспектах. Китайські дослідники, зокрема Бао Цзяїнь у роботі *«Гонг Сяотін використовує музику для діалогу з серцем»* [2], Чень Сюетао у праці *«Поєднання поезії та музики в китайській фортепіанній композиції: тематичне дослідження фортепіанної сюїти Гонг Сяотін «Шість імпровізаційних творів – вибрані вірші Вангшу»* [128], а також Тан Джіалу у праці *«Дослідження створення та виконання «Хмар у воді» Гонг Сяотін»* [104] розкривають загальні стильові та концептуальні особливості її музики.

Водночас комплексні дослідження, присвячені аналізу виражальних засобів, особливостей формотворення в камерно-інструментальному ансамблі Гонг Сяотін *«Лан з іншого боку»*, а також визначенню стильових характеристик і новаторських технік нотного письма, наразі відсутні як у зарубіжному, так і в українському музикознавстві.

1.2. Розвиток жанру ансамблевої камерно-інструментальної музики у Європі

Розвиток ансамблевої камерно-інструментальної музики у Європі та у Китаї відбувався у різний час, у доволі значній хронологічній віддаленості. Ансамблеве музичне мистецтво в країнах Європи розпочало процеси становлення як поступовий перехід від середньовічного естетичного канону, від мислення символами у сторону ренесансного індивідуалізму, який сповідував силу людини, її розум і гармонію. Необхідно відзначити, що історично-хронологічному плані система ансамблевої композиторські творчості виникла значно пізніше, ніж ансамблеве виконавство. Її виникнення пов'язано у Західній Європі в епоху Ренесансу із процесами переходу від жанрів усної музичної традиції до нового явища нотної нотації, відтак до фіксованих зразків композиторської творчості [97].

Впродовж XX-XXI століть **камерно-інструментальне** мистецтво займає усе більш вагоме місце у мистецькому просторі Заходу і Сходу. Ансамблеве музикування в сучасному китайському культурному просторі є зоною активної взаємодії різних традицій, відповідно європейського і китайського мистецтва.

Музикознавці відзначають, що у ході історичного розвитку в ансамблевій культурі відбувались певні зміни, поняття ансамблю виступало на різних рівнях: переваги ансамблевого виконавства чи створення авторських композиторських опусів.

Українська музикознавиця Ірина Польська акцентує увагу на таких явищах, які відбувалися в ході еволюції історичних процесів та привели до «кардинальних змін в ієрархії явищ культури і системі їх взаємодії» [цит.за 96]. Авторка відзначає, що домінування ансамблевого виконавства чи

ансамблевої творчості, відповідно до епохи «пов'язані з векторною зміною ‘‘смислових акцентів’’ як семантично аксіологічні інверсії» [цит.за 98]. Як результат такої інверсії відбувається зміна провідного значення ансамблевого виконавства та компонування авторських опусів. Спостерігаємо переважаючу вагу композиторської творчості над виконавською, що сприяло поступовому домінуванню жанрів, присутніх в авторській композиторській діяльності над поширеними жанрами в усній традиції, відповідно і у виконавстві жанрах.

Необхідно з'ясувати, у якому сенсі у роботі використовуватиметься поняття *камерний ансамбль.* Тлумачення поняття *камерного ансамбля*, як явища музичної культури в Енциклопедії сучасної України подано з кількома означеннями та різними смисловими навантаженнями.

Поняття камерного ансамблю визначається наступним чином:

«1) процес спільного рівноправного виконавства декількох (від двох до десяти) музикантів (передусім інструменталістів);

2) кількісний та якісний склад учасників цього процесу (мистецька група виконавців камерних творів як цілісний творчий континуум – ансамблевий колектив);

3) музичні твори, які за своїми змістовними і формальними параметрами належать до камерної (передусім камерно-інструментальної) музики та призначені для такого спільного виконання» - окреслюється камерний ансамбль» [44].

У пропонованому дослідженні ми будем розглядати «камерний ансамбль» у третьому значенні.

У процесі еволюційного розвитку ансамблевої культури можна окреслити кілька основних етапів.

Жанр камерно-інструментального ансамблю розпочав процес становлення від часів пізнього середньовіччя та Відродження. У цей ранній період домінуючим був принцип вільного формування виконавського складу ансамблів: відсутня регламентація і в кількісному і в

якісному наповненні. Саме на цих складових акцентує дослідниця жанру Ірина Польська «У жанровому аспекті камерний ансамбль – це комплексна система, що містить композиторську творчість і ансамблеве виконавство як самостійні взаємопов'язані підсистеми» [99].

Процес жанрової еволюції камерно-інструментальної ансамблевої музики та ансамблевого виконавства розпочався в епоху бароко XVII—першої половини XVIII століть. У цей період ансамблева культура зазнавала найрізноманітніших перетворень у плані виконавських складів. Відбувались зміни як у кількісному, так і у тембровому наповненні камерно-інструментальних ансамблів. Творцями найвищих художніх зразків жанру в епоху бароко виступають композитори А. Вівальді, А. Кореллі, Й.-С. Бах, Д. Букстегуде, Ґ.-Ф. Гендель, Г. Персел, Ґ.-Ф. Телеман та низка інших менш відомих митців.

Кристалізація засадничих параметрів жанру камерного ансамблю проходила в епоху класицизму, тобто в другій половині XVIII – початку XIX століть. Світоглядні та філософські засади класицизму, що гуртувались на прагненні наслідувати ідеали античності, сповідували естетику розумності, логічності та гармонічності світоустрою, стали поштовхом і до створення чітких збалансованих структур музичних форм. Ці засадничі положення стосувались і кристалізації загальних принципів камерно-ансамблевого мистецтва. У цей період були сформовані нормативні виконавські склади камерно-інструментальних ансамблів у кількісному та тембровому відношенні (струнні та фортепіанні дуети, тріо, квартет, квінтет, секстет), а також регламентовані типові жанрові композиційні структури. Яскравими представниками розвитку інструментальної музики, зокрема камерно-інструментального ансамблю є Й. Гайдн, В.-А. Моцарт, К. Діттерсдорф, Л. Боккеріні, Л. ван Бетовен.

Музичний класицизм в Україні представлений творчістю таких талановитих композиторів, як М. Березовський, Д. Бортнянський (хорова,

камерно-інструментальна, оперна музика), А. Ведель, С. Детхятрев (хорові опуси), І. Хандошко (інструментальні твори).

Типологічні особливості жанру, які викристалізовувались в епоху класицизму знайшли відображення та подальший розвиток у XIX столітті у музично-стильових напрямах епохи – романтизм, імпресіонізм, неокласицизм. «У цей період удосконалювалися класичні жанрові особливості камерно-інструментального ансамблю, пов'язані із типізацією змісту та форми композиторських творів і комунікативної-рольової структури ансамблевого виконавства, зануренням у глибини людської психології та прагненням до духовно-філософських і етичних узагальнень. Водночас відбувався процес стильової трансформації камерного ансамблю, детермінований принциповою зміною художніх парадигм» [44].

Змінюються, відповідно, соціально-естетичні засади митців епохи. Творча спадщина композиторів цього періоду відрізняється розкриттям внутрішнього емоційно-духовного внутрішнього світу людини, на відміну від попередньої епохи - ліризація та психологізація головного героя, акцент на його суб'єктивно-особистісні характеристики. Найвищими художніми зразками романтичної доби у жанрі камерного ансамблю вважаються К.-М. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Й. Брамс, згодом С. Франк, А. Дворжак, К. Дебюссі.

Науково обґрунтовану, влучну характеристику процесам, які відбувались у суспільстві, відтак, який вплив вони мали на світосприйняття та естетично-філософські погляди митців того періоду дає дослідниця жанру Ірина Польська: «Становлення ансамблевої культури як соціокультурного феномена було детерміноване історичним зростанням значущості персоніфікованого індивідуально-особистісного начала. Кристалізація камерно-ансамблевої семантики відбувалася переважно у таких напрямках: 1) від безособово-одностайної колективно-групової свідомості – до посилення ролі особистості, самовідчуття свого Я у спільній взаємодії партнерів; 2) від змістовної "невизначеності", індиферентності

тембру як індивідуальної характеристики ансамблевої партії – до його максимальної рольової персоніфікації та семантизації; 3) від функціональної «маски» ансамблевого «голосу», яка приховує індивідуальні риси й вільно «одягається» різними (іноді будь-якими) інструментальними партіями, – до підкреслено персоніфікованого «характеру» виконавських ролей в ансамблі; 4) від первісного синкретизму музичного виконавства, естетичної «невиділеності» ансамблю – до кристалізації розвиненої жанрової системи ансамблю і формування константних камерно-ансамблевих жанрів із власною семантикою» [98].

Стрімкий розвиток камерно-інструментального мистецтва відбувся у XX столітті. Розвиток саме цього жанру зумовлений можливістю апробації нових творчих експериментів, пошуків та знахідок в царині застосування новаторських технік музичного письма. Також камерно-ансамблеве мистецтво сприяло зміцненню взаєморозуміння, налагодженню тривалих творчих контактів між інструменталістами як різних спеціальностей, так і різних країн. «Ансамблеве виконавство сприймалося як ефективний засіб духовного розкріпачення особистості шляхом спільної гри. На розвиток камерного ансамблю цієї доби суттєво вплинула естетика модернізму та постмодернізму» [43].

Тому композитори багатьох країн, як і в XX, так і тепер, на початку XXI століття, щораз частіше звертаються до висловлення своїх задумів та експериментів з новими техніками у жанрі камерно-інструментального ансамблю. У Західній Європі творчість цього періоду представлені іменами таких видатних композиторів, як І. Стравинський, А. Шенберґ, П. Гіндеміт, М. Равель, А. Веберн, Д. Мійо, А. Онеґґер та інші.

До жанру ансамблевої інструментальної музики зверталось також багато українських митців, це відомі композитор - Євген Станкович, Мирослав Скорик, Валентин Сільвестров, Леся Дичко, Богдана Фільц, Віктор Камінський, Олександр Козаренко та ін. Кожен із цих композиторів створив високохудожні зразки камерної інструментальної ансамблевої

музики, синтезуючи у своїх опусах кращі традиції попередніх епох та індивідуальні світоглядні естетично-філософські позиції, реалізуючи їх в індивідуалізованих композиторських вирішеннях.

Лаконічну влучну характеристику розвитку жанру подає І. Польська: «Загальний вектор історичної еволюції європейських ансамблевих жанрів уявляється так: від недиференційованої хаотичної багатоваріантності – через “троїсті” (“троїнні”) моделі – до моделей діалогічних (“дует”) і “квадричних” (квартет), що синтезують риси дуальності та тріадичності, – й далі до багатозначних полілогічних моделей XX ст.» [96, с.9].

Окреслюючи місце камерно-інструментальної ансамблевої музики музикознавці відзначають її місце серед інших жанрів, які побутували впродовж майже 500 літньої історії. І. Польська пише: «Ансамблева культура посідає особливе серединне положення між сольними та колективними виконавськими жанрами, зберігаючи певну рівновагу між особистісним і колективно-груповим початками та гармонійно поєднуючи в собі вільний самовираз кожного індивіда, самоцінність кожної особистості та відчуття умісності, неподільності, згуртованості й цілісності буття і себе як частини спільного замкненого цілого, своєрідного мікрокосму» [97].

1.3. Становлення та розвиток фольклорних національних та професійних ансамблів інструментальної музики в контексті змін у суспільній та мистецькій ситуації в Піднебесній (до утворення Республіки)

Китайські вчені, дослідники музичної культури вирізняють *китайську народну музику та китайську народну камерну музику.* Характеризуючи китайську народну музику, вони відзначають, що у ній

відсутнє чітке структурування, зазвичай вона носить імпровізаційний характер, не висуває високих вимог до професійної майстерності виконавців. Зразки регіональної музики – «Цюаньчжоу наньїнь», «Гаундунська музика», «Цзяньнанський шовк і бамбук», «Шаньсінські вісімки» класифікуються як народна етнічна репертуарна музика (не відноситься до етнічної камерної музики). Така класифікація зафіксована в наукових дослідженнях з початком династії Тан (618-906 н.е.).

Окреслимо основні віхи становлення музичної культури, інструментарію, відтак – камерних інструментальних ансамблів у час правління попередніх династій.

Дослідники історії Стародавнього Китаю, а це близько XVIII-ти століть до н.е. та II століття н.е., виділяють чотири основні періоди, які, відповідно, пов'язані із правлінням наступних династій. **Перший період**– ***Шан (Інь)***– тривав від XVIII до XII ст. до н.е.; **Другий період** – ***Чжоу*** – з XII ст. до н.е. до 221 р. до н.е.; **Третій період** – ***царство Цінь*** – з 221 р. до 207 р. до н.е.; **Четвертий період** – ***царство Хань*** – з 206 р. до н.е.до 220 р. н.е. [151].

Окремі згадки про розвиток народної інструментальної музики відносяться до династій **Ся** (XXII-XVIIIст. до н.е.) і **Шан** (XVIII до XII ст до н.е.).

Держава Шан (Інь), виникла як наслідок підкоренням у XVIII ст. до н.е. племені Ся племенем Шан. Династія, яку очолював Чен Тан, почала називатись Шан. Згодом, державу стали позначати ієрогліфом «інь». Тому цей період має дві назви: Шан і Інь.

Перші згадки про музичну культуру Китая відносяться до часу існування епохи Шан (Інь) і стосуються «музичного комплексу». Поняття «музичний комплекс». об'єднував колективну гру на різних інструментах, спів і танець. В музичній традиції Китаю він називався «музика - юе». У всі наступні епохи, починаючи від іньської, «музичний комплекс» був незмінною складовою релігійних церемоніях та світських обрядах.

Найвагомішою ознакою давньокитайської музики виступала її ладова організація: звукоряд із п'яти основних нот – пентатоніка (*у шен*). Первинний звукоряд – *c-d-e-g-a* та чотири похідні, будувались , відповідно, від – *d, e, g, a*, як обернення первинного. Така ж ладова організація існує і сьогодні у Піднебесній, а також поширилась далеко за межі країни.

Окрім пентатоніки побутував 12-щаблевий звукоряд в обсязі октави, який називався «шіер люй» або «хуан-чжун», від назви першого щабля ладу. Він розділений на шість непарних, або чоловічих щаблів (лю люй), і шість парних – відповідно жіночих щаблів звукоряду (лю лю). Ці числові характеристики та їх співвідношення, вказують на їх близькість до космологічних учень у країні. Світоглядні позиції китайців, їх музична ментальність впливають на трактування різних складових у музичному мистецтві, наділяючи кожну із нот пентатонічного звукоряду була наділена відповідними характеристиками, символікою, зв'язками із кольором, стихіями, природніми явищами. У мистецьких постулатах Піднебесної, які перепліталось із філософськими вченнями, вважалось, що музика – це дар неба, її складові та принципи гуртуються на законах гармонії всесвіту і тому його наділялось величезною силою впливу на людей. Звідси проводиться паралель із складною символікою чисел та їх співвідношеннями в музиці та природі: поділ звукоряду на 12 щаблів, кожен із 12-ти щаблів, відповідають 12-ти місяцям, 12-ти годинам. У китайських вченнях щаблі звукоряду виражають розташування небесних світил - сонця та місяця на небі, життя природи тощо. Кожному звуку відповідає конкретний колір, який, у свою чергу, має символічне навантаження.

Велика кількість інструментів у китайській традиції були поділені на чотири групи, залежно від матеріалу їх виготовлення. Із каменя створювались кам'яні барабани; із металу – дзвони. Їх можна вважати ударними інструментами, оскільки на відміну від європейських у їх будові не було язика. Матеріалом виготовлення духових і струнних був бамбук і шовк. До оригінальних, із нестандартним матеріалом виготовлення

відносяться такі: літофон (набір певним чином настроєних кам'яних плит); губний орган (шен), де повітряним резервуаром служив гарбуз, у який вставлялося 13, 24, 26 бамбукових палочок. До найважливіших інструментів відносили ті, які виготовлялись із каменя та металу, їх звучання ототожнювалося із звуком грому, із космічними чи природніми явищами.

В традиції Піднебесної «музичному комплексу» приписувались магічні функції – впливати на світобудову, на соціокосмічний порядок, сприяти комунікації людей з вищими силами. В Китаї приписують надприродні властивості звучанню музики, вважається, що при звучанні «хуан-чжуна», - шести непарних чоловічих щаблів та шести парних жіночих щаблів звукоряду, шести танців і пісенних творів можна звертатись до духів і божеств, упорядковуються справи в князівствах і царствах тощо [169], [цит. за 40, с.58].

За час правління **династії Чжоу** (1046-256 р.р. до.н.е.), яка поділялась, відповідно на Західну Чжоу (бл. 1046-771 р.р. до н.е.) та Східне Чжоу (бл. бл. 771-256 рр. до н. е.) збільшилась кількість та різновиди музичних інструментів, які класифікувались відповідно до матеріалу виготовлення.

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 *эрху. чжунху, цзинху, баньху, тицинь* тощо);
- бамбукові 竹 – дерев'яні духові 曲笛 (флейти, *цюйди, дунсяо;* губний орган *шэн*);
- 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.
- шкіряні 革 – ударні-мембранофони, ударні, що відміряють такт 節 (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 *юе* [цит.за 40, с.58, 59, 166].

Необхідно відзначити, що час правління **династії Чжоу** в часовому плані обіймає близько восьми століть – це з XII до III ст. до н.е. Саме у час Західної Чжоу та Східної Чжоу вдосконалювались етнічні інструменти, виконавці на яких формувались у національні інструментальні ансамблі. Цей період характеризується потужним підйомом китайської культури, філософії, літератури. В IX-IУ ст.до н.е. в Піднебесній були створені канонічні книги – зразки стародавньої китайської літератури – «Книга історії» («Шу-цзін»), «Книга змін» («І-цзін»), «Книга постанов» («Лю-цзін»), «Книга пісень» («Ші-цзін»), тощо. Виникають філософські школи Лао-Цзи (Даосизм) і Конфуція (Конфуціанство).

Дослідники китайської культури вважають, що «…саме епоха Чжоу залишила серед інших артефактів письмово зафіксовану класифікацію *ба інь* - одну з базових теоретичних засад китайської музичної культури, самобутнє явище китайської культури взагалі.

Поєднання *ба інь* буквально означає «вісім звуків», ця концепція пов’язана з іншими, що також мають вісім складових, найважливішими серед яких є:

- *ба фан*, вісім сторін світу, усередині якої містяться чотири поняття, що відображають уявлення про вкрай віддалені точки, межі (*ба хун, ба хуан, ба цзи, ба янь*);

- *ба фен*, вісім вітрів, що дмуть по восьми сторонах світу;

- *ба гуа*, вісім триграм "І-цзина" ("Канону змін") [цит.за 40, с.58, 59, 166].

В «Короткій історії китайської музики» значиться, що придворна музика, яка зародилась в часи династії Чжоу, поділялася на два види: кімнатна музика без музичного супроводу та велика кімнатна музика. Музика Янь належить до різновиду придворної музики і танцю, яку співали

наложниці в гаремі під час обслуговування банкетів у супроводі інструментів піцикато, таких як цитра. У Словнику китайської музики є пояснення «кімнатної музики» яку можна вважати прототипом китайської національної камерної музики.

За часів династії Цінь (221-206 до н.е) під керуванням Цинь Ші Хуанді (Чжен) бало проведено низку реформ, які привели до процвітання країни: розширення її меж, будівництво міст, спорудження Великої китайської стіни тощо. Також відбувався розквіт літератури та різних видів мистецтв.

В період династії Цінь, а також в епоху династії Хань -206 р. до н.е.-220р. до н.е. – продовжує розвиватись китайська інструментальна музика. Так, імператорський оркестр вражає своїми надвеликими масштабами: налічує близько 829 музикантів. До його складу входить майже 20 барабанів. Водночас існував оркестр невеликого складу – камерна музика імператриці, - який був задіяний у вузькому колі на бенкетах та церемоніях. Музика служила прославленню та звеличенню імператорської особи та членів її сім'ї, придворних.

Розвинулось виконавство на народних музичних інструментах – сольне і колективне. «Лірика Лефу» була поділена Го Мао Цяном на 12 категорій, а «Піні Сянхе» (п'ята категорія) виконували на сопілці, цитрі, флейті, піпі.

Згідно із словником китайської музики шовк і бамбук відноситься до оркестрової музики. Науковці, які займаються вивченням історії мистецтв Піднебесної, а саме музики відзначають, що перші письмові фіксації поняття си-чжу і трактування концепції сичжуюе з'явилися ще у попередню епоху – час панування династії Чжоу. Шовк і бамбук – позначаються поєднаними ієрогліфами си і чжу (絲竹), отримали в культурі Піднебесної і матеріальне застосування, і духовно-естетичне відображення. Їх практичне застосування проявляється у виготовленні музичних інструментів. Окрім того вони виступають і як культурні символи. Шовк і бамбук китайці оцінили ще в давнину - як з практичної, так і з естетичної, філософсько-

етичної точок зору. Бамбук вважався символом порядку, чистоти, стійкості, здатності до швидкого зростання. Шовк служив для виготовлення струн щипкових та струнних інструментів (цитра цинь і се, тощо). Завдяки поєднанню шовку і бамбуку китайська інструментальна музика розвинулась і дала життя новим формам інструментального ансамблю.

Під час династій Суй і Тан (581-618 р.н е. - 618-906 р.н.е.) був здійснений значний внесок у розвиток народної музики, розвинулось колективне музикування, продовжувались зв'язки з культурою західних регіонів. В час Танської епохи продовжився розквіт китайського мистецтва і літератури. За час правління імператор Сюань Цзуна (династія Тан) придворні музичні вистави були розділені на дві категорії: «Стояча частина кабукі» та «Сидяча частина кабукі». Остання виконувалася у закритих приміщеннях з близько десяти виконавцями у супроводі народних інструментів гуцли, сілян та ін.

За часів династії **Сун (960 -1279 р.н.е.**), а саме Південної Сун (1127-1279 р.н.е.) у порівнянні із епохами Цінь (221-206 р.до н.е.) та Хань (206 р. до н.е.-220р. до н.е.), де склад налічував понад 800 чоловік, розмір оркестру був зменшений. До складу оркестру почали входити такі інструменти як *чжен*[1], який відноситься до роду «шовкових» групи цитр *се.* В той же час стали поширюватись та здобули популярність невеликі за складом інструментальні ансамблі. До них входили: флейта, барабан, гарбузовий шен[2], цюцін[3], руансянь[4] та ін.

За часів династій **Юань (1279-1368 р.н.е.), Мін (1368-1644р.н.е.) і Цін (1644-1912р.н.е.)** - понад шість століть, - музична культура Піднебесної продовжувала розвиватись, особливо у жанрі інструментального ансамблю.

---

[1] Си- ієрогліф 絲 (sī), шовк. В музикознавчій літературі значиться, що до роду «шовкових» входять цитри се (瑟 sè), цінь (琴 qín), чжу (筑 zhú) та чжен (箏 zhēng) В інструменті на корпус з дерева натягують шовкові струни.

[2] Гарбузовий шен - інструмент південно-західних меншин (наприклад, І, Мяо), що складається з резонатора-гарбуза та бамбукової трубки, яка грає на гармоніках.

[3] Цюцін - варіант гуцину (семиструнної цитри).

[4] Ruǎnxián - китайська лютня з круглим корпусом.

Поширювались такі ансамблеві склади, як музика шовку і бамбуку, а також музика на барабанах і на дудках. Так інструментальний ансамбль «Сім гонгів[5] і барабани» був популярним у Цзяньнані, а його музика поширювалась по всій території країни.

Після Опіумних воєн[6] китайська музика вступила в новий (сучасний) період розвитку. З'явились інновації у формі та складі національного інструментального ансамблю, а їх життєздатність та популярність перевершили активність побутування народної музики (у той час).

Після вторгнення союзних військ Восьми держав (війна 28-травня 1900 до—7-ого вересня 1901) приплив західної музики до Китаю дав поштовх до розвитку таких музичних форм як «кантонська музика» та «цзянянський шовк і бамбук». На цей час китайська народна камерна музика на була більшого розвитку, ніж «домашня музика», музика «шовку і бамбуку» та «сидячої частини Каббукі». Китайська народна камерна музика цього часу характеризується складом, кількістю виконавців (від кількох до десяти учасників), місцем виконання (виконується в залі чи у відповідному приміщенні), а найголовніше, зосередженням на індивідуальній виконавській майстерності. Водночас велика увага приділяється ансамблевому звучанню, що підносить народну камерну музику на новий щабель розвитку.

---

[5] Китайський музичний інструмент **гун (锣, luó)** — це великий металевий гонг, який використовується в традиційній китайській музиці, театрі, військових церемоніях та релігійних обрядах.

[6] «Опіумні війни — це війни Англії та Франції з Китаєм за право торгівлі у найважливіших портах на території Китаю, надання виняткових привілеїв і дозвіл на ввіз опіуму в Китай; заборона китайського уряду купцям торгувати з Середньою Азією. Перша опіумна війна (1839—1842) — війна між маньчжурською династією Цін та Великою Британією. Друга опіумна війна (1856—1860) — війна між маньчжурською династією Цін та коаліцією Великої Британії і Франції». Опіумні війни [93].

1.3.1. Особливості національного інструментального ансамблю та різні стилі гри

Різні склади та стилі гри в китайській інструментальній ансамблевій музиці сформувались під впливом низки різних факторів – таких як історія кожного регіону, специфіка культури відповідного територіального угрупування, тощо. Відтак національні інструментальні ансамблі мають як спільні ознаки, так індивідуальні специфічні характеристики.

- Ханле. Ханьська музика поширилась з Центральних рівнин Стародавнього Китаю, у давні часи її також називали музикою Хакка. Після утворення Китайської Народної Республіки (1949р.) її назвали музикою Гуандун Хань. Існують різні ансамблі, сформовані у цьому регіоні: «Центральний військовий клас», «Цін Юе», «Гонг і барабани» тощо. Її репрезентативними піснями є «Водяний лотос».
- Найдавніше в історії розвитку національного інструментального ансамблю в Піднебесній з'явилася ансамблі ударних «гонги та барабани». Серед багатьох ударних інструментів найбільш поширеними та популярними завжди вважалися гонги та барабани. Але група інструментів під назвою «гонг і барабан» має два значення. Вона стосується як чистого складу ансамблю ударних, так і змішаного - ансамблів духових та ударних інструментів. Для окреслення градації між цими двома поняттями, для позначення ударної музики використовують назву «чистий гонг і барабанна музика». Технічні можливості інструментів: властивість швидко змінювати ритм та інтенсивність динамічного звучання сприяють її популярності.
- Музика Цзяньнань Січжу. «Jiangnan Sizhu» — китайський народний інструментальний ансамбль, який виник у Сучжоу, Цзянсу і популярний у південних регіонах Цзянсу, Чжецзяні та Шанхаї. Згідно з дослідженнями, існують історичні записи про акомпанемент «шовку і бамбука» за часів династії Хань. Також є підтвердження, що музика «шовку і бамбуку»

розвивалася надзвичайно активно також за часів династій Цао-Вей, Цзінь, Південної та Північної династій (220-589 р.н.е.). Є згадки, що музика «шовку і бамбука» дуже часто звучала у поєднанні із співами чи танцями.

У період династії Сун (960-1279р.н.е.) поява «прекрасної музики» стала кульмінацією розвитку музики «шовку та бамбука» на півдні річки Янцзи. Поширення ансамблевої музики «шовку і бамбука» разом із популярністю опери, співів і танців у династіях Мін (1369-1644 р.н.е.) і Цин (1644-1912 р.н.е.) привело до її надзвичайного поширення та розвитку. Ансамблі «Цзяннань Січжу» характеризуються індивідуалізованим звучанням кожного інструменту, і, водночас, вони у злагодженій гармонії між собою.

Використання відповідних технік, майстерність виконавців, підкреслює як унікальні можливості кожного інструменту, так і підтримує злагодженість звучання ансамблю. В основному він складається з бамбукових духових і шовкових струнних інструментів, а оркестр може складатися щонайменше з двох і максимум з семи до восьми учасників. Характер музики «Цзяннань Січжу» — легкий, яскравий, життєрадісний. Прикладами слугують твори «Чжунхуа Любань» і «Саньлю» Січжуле.

Духова та ударна музика є однією з традиційних форм китайської інструментальної музики. Її історію можна простежити з ранніх років династії Хань.

- Кантонська музика музика була популярна в дельті річки Чжуцзян, а пізніше поширилась і в Шанхаї, Тяньцзіні, Пекіні та інших містах. Її історію можна простежити до району Гуанчжоу під час пізньої династії Цін і початку Китайської Республіки. Кантонська музика характеризується плавною мелодією з широким спектром художніх образів, багатими і різноманітними техніками, з яскраво вираженими місцевими особливостями. Прикладами виступають - «Осінній місяць Пінху», «Грім сухого неба», «Риби, що плавають у джерельній воді» тощо.

- Струнні твори Чаочжоу. Чаочжоу Сяньші широко популярний в районах Чаочжоу і Шаньтоу провінції Гуандун і південній частині Фуцзянь. Його мелодії походять з місцевих мелодій мінорного забарвлення, народних пісень і танців. Історію Чаочжоу Сяньші можна простежити приблизно від 400 років тому. Серед них найпопулярніші – «Лев, що грає в м'яч», «Образа Чжаоцзюнь», тощо.

Музика Чаочжоу Сяньші поділяється на два види, а саме «конфуціанська музика» та «музика Тендін». «Конфуціанська музика», зазвичай, фінансується людьми вищого класу і часто використовується на весіллях і похоронах.

- Південна пісня Фуцзянь в основному популярна у південній частині Фуцзянь, Сямень та районах Південно-Східної Азії, де живуть закордонні китайці. З поступовою міграцією заморських китайців Фуцзянь Наньцю також був перевезений до іноземної країни. Закордонні китайці ніжно називають його «Голос рідного міст».

Висновки до першого розділу

У РОЗДІЛІ 1 – ВІХИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ АНСАМБЛЕВОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ЗАХОДУ І СХОДУ, здійснена спроба виявити спільні та відмінні риси у процесах розвитку жанру у Європі та Китаї, їх діахронному співвідношенню.

У підрозділі 1.1. «Музикознавча думка про предмет дослідження», здійснено огляд літератури музично-теоретичного спрямування переважно китайських дослідників, яка поділена на чотири групи, відповідно до тематики праць: становлення та розвиток жанру ансамблевої камерно -

інструментальної музики на теренах Європи та Китаю, дослідження про життєтворчість окремих композиторів, їх світоглядно-естетичні позиції, жанрові уподобання та окремі виражальні засоби у музичній мові митців.

Підрозділ 1.2. «Виникнення камерно-інструментальної музики у Західній Європі» встановлено, що в епоху Ренесансу пов'язаний із процесами переходу від жанрів усної музичної традиції до нового явища нотної нотації, до фіксованих зразків композиторської творчості. В історично-хронологічному плані система ансамблевої композиторські творчості виникла значно пізніше, ніж ансамблеве виконавство.

У ході історичного розвитку в ансамблевій культурі відбувались певні зміни, поняття ансамблю виступало на різних рівнях: переваги ансамблевого виконавства чи створення авторських композиторських опусів.

У пропонованому дослідженні «камерний ансамбль» трактується наступним чином: до камерно-інструментальної музики належать музичні твори призначені для такого спільного виконання (від двох до десяти учасників).

У розвитку ансамблевої культури можна окреслити кілька основних етапів: процес становлення від часів пізнього середньовіччя та Відродження (відсутня регламентація і в кількісному і в якісному наповненні).

В епоху бароко XVII—першої половини VIII століть в ансамблевій культурі відбулись найрізноманітніші перетворення у плані виконавських складів, як у кількісному, так і у тембровому наповненні. Творцями кращих художніх зразків жанру в епоху бароко виступають композитори А. Вівальді, А. Кореллі, Й.-С. Бах, Д. Букстегуде, Ґ.-Ф. Гендель, Г. Персел, Ґ.-Ф. Телеман та інші.

Кристалізація засадничих параметрів жанру камерного ансамблю проходила в епоху класицизму – друга половина XVIII початок XIX століть. Були сформовані нормативні виконавські у кількісному та тембровому

відношенні (струнні та фортепіанні дуети, тріо, квартет, квінтет, секстет), а також регламентовані типові жанрові композиційні структури. Яскравими представниками камерної інструментальної музики стали Й. Гайдн, В.-А. Моцарт, К. Діттерсдорф, Л. Боккеріні, Л. ван Бетовен; в Україні - М. Березовський, Д. Бортнянський (хорова, камерно-інструментальна, оперна музика), А. Ведель, С. Детхятрев (хорові опуси), І. Хандошко (інструментальні твори).

Типологічні особливості жанру знайшли відображення та подальший розвиток у XIX столітті у музично-стильових напрямах епохи – романтизм, імпресіонізм, неокласицизм: К.-М. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Й. Брамс, згодом С. Франк, А. Дворжак, К. Дебюссі.

Стрімкий розвиток камерно-інструментального мистецтва відбувся у XX столітті. Розвиток саме цього жанру зумовлений можливістю апробації нових творчих експериментів, пошуків та знахідок в царині застосування новаторських технік музичного письма: І. Стравинський, А. Шенберґ, П. Гіндеміт, М. Равель, А. Веберн, Д. Мійо, А. Онеґґер, Є. Станкович, М. Скорик, В. Сільвестров, Л. Дичко, Б. Фільц, В. Камінський, О. Козаренко та ін.

Підрозділ 1.3. розглядає, як китайські вчені, дослідники музичної культури вбачають різницю між *китайською народною музикою та китайською народною камерною музикою.* Характеризуючи китайську народну музику, вони відзначають, що у ній відсутнє чітке структурування, зазвичай вона носить імпровізаційний характер, не висуває високих вимог до професійної майстерності виконавців.

Характеризуючи процеси становлення музичної культури вчені прослідковують та досліджують етапи розвитку інструментів народної музики, складів ансамблів, вплив на них філософської та символічної семантики, числових співвідношень звуків, стихій, природніх явищ, матеріалу виготовлення, кольору, тощо.

Коротко окреслено різні склади та стилі гри в китайській інструментальній ансамблевій музиці, відзначено, що на їх формування впливали - історія кожного регіону, специфіка культури відповідного територіального угрупування. Це – Ханьська музика, музика Цзяньнань Січжу, Кантонська музика, Чаочжоу Сяньші, Південна пісня Фуцзянь, а також інші.

Така класифікація зафіксована в наукових дослідженнях з початком династії Тан (618-906 н.е.).

Окреслимо основні віхи становлення музичної культури, інструментарію, відтак – камерних інструментальних ансамблів у час правління попередніх династій.

Окремі згадки про розвиток народної інструментальної музики відносяться до династій Ся (XXII-XVIIIст. до н.е.) і Шан (XVIII до XII ст до н.е.). і стосуються «музичного комплексу», який об'єднував колективну гру на різних інструментах, спів і танець. Йому приписувались магічні функції – впливати на світобудову, на соціокосмічний порядок, сприяти комунікації людей з вищими силами.

За час правління династії Чжоу (1046-256 р.р. до.н.е.), збільшилась кількість та різновиди музичних інструментів, які класифікувались відповідно до матеріалу виготовлення.

У час Західної Чжоу та Східної Чжоу вдосконалювались етнічні інструменти, виконавці на яких формувались у національні інструментальні ансамблі. Цей період характеризується потужним підйомом китайської культури, філософії, літератури. В IX-IУ ст.до н.е. в Піднебесній були створені канонічні книги – зразки стародавньої китайської літератури – «Книга історії» («Шу-цзін»), «Книга змін» («І-цзін»), «Книга постанов» («Лю-цзін»), «Книга пісень» («Ші-цзін»), тощо. Виникають філософські школи Лао-Цзи (Даосизм) і Конфуція (Конфуціанство).

Придворна музика, яка зародилась в часи династії Чужо, поділялася на два види: кімнатна музика без музичного супроводу та велика кімнатна музика. За часів династії Цінь (221 р.-206 р. до н.е), а також в епоху династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. до н. е.) – продовжує розвиватись китайська інструментальна музика. Імператорський оркестр вражає своїми надвеликими масштабами: налічує близько 829 музикантів. Водночас існував оркестр невеликого складу – камерна музика імператриці, який був задіяний у вузькому колі на бенкетах та церемоніях.

Під час династій Суй і Тан (561-618 р. н.е. - 618-906 н.е.) був здійснений значний внесок у розвиток народної музики: розвинулось колективне музикування, продовжувались зв'язки з культурою західних регіонів.

За часів династій Юань (1279-1368 р. н. е.), Мін (1368-1644 р. н. е.) і Цін (1644-1912 р. н. е.) - понад шість століть, - музична культура Піднебесної продовжувала розвиватись, особливо у жанрі інструментального ансамблю. Появились такі ансамблеві склади, як музика шовку і бамбуку, а також музика на барабанах і на дудках.

Різні склади та стилі гри в китайській інструментальній ансамблевій музиці сформувались під впливом низки різних факторів – таких як історія кожного регіону, специфіка культури відповідного територіального угрупування, це Ханле. Ханьська музика, ансамблі ударних «гонги та барабани», музика Цзяньнань Січжу — китайський народний інструментальний ансамбль, Кантонська музика, струнні твори Чаочжоу, Південна пісня Фуцзянь.

Оркестри великих складів та камерні ансамблі, залежно від оказії, звучали при імператорському палаці, - на помпезних святкуваннях чи в тісній камерній обстановці, а також як ритуальна музика в буддійських та даоських храмах.

Невеликі традиційні інструментальні камерні ансамблі, як унікальна форма інструментальної музики в Китаї з давніх часів,

супроводжувала життя різних верств населення. У первісному суспільстві виконання інструментальної музики було тісно пов’язане з народними танцями, працею та побутом людей. Релігійні та магічні ритуали, традиційні календарно-обрядові дійства, побутові народні звичаї, різні аспекти суспільного життя супроводжувались камерно-інструментальною музикою. Протягом тисячоліть народ використовував інструментальні ансамблі невеликих складів для вираження своїх радощів, смутку, передачі думок, почуттів та естетичних смаків.

РОЗДІЛ 2. КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АНСАМБЛІ XX-XXI: ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

2.1. Жанрові основи камерно-інструментальної музики - 1910–30-і роки

Професійна китайська музика із самого початку свого розвитку була нерозривно зв'язана особливостями соціального устрою країни, її філософією, системою традиційних китайських музичних засобів мислення.

Початком становлення професійної китайської камерно-інструментальної музики вважається перше десятиліття XX сторіччя. Саме у 1910–20-і роки почались закладатись жанрові основи камерної музики.

Коротко окреслюючи причини такого «пізнього» розвитку жанру в країні, насамперед, необхідно звернути увагу на тривалу ізоляцію давніх народів. Не став винятком і Китай. Мистецтво, культура, ритуали, фольклор, філософія Піднебесної, які впродовж кількатисятилітнього розвитку досягла значного розквіту, розвивалась ізольовано від західних впливів в силу низки політичних, соціальних, релігійних причин. На заваді стала і територіальна віддаленість країн Заходу та регіонів Китаю.

Фернан Бродель у праці «Граматика цивілізацій» розкриває причини культурного консерватизму давніх країн. Він відзначає, що: «Їх потрібно шукати в доісторичному періоді, біля витоків перших цивілізацій. Далекосхідні цивілізації дуже рано досягли зрілості, але це сталося в середовищі, яке зробило майже нерухомими їхні основні структури. З цієї причини вони виявилися напрочуд згуртованими й однорідними. Але водночас їм було надзвичайно важко змінюватися, прагнути змін, що

створювало враження, що вони систематично самі собі відмовляють у прогресі» [158, с. 182].

Але, не зважаючи на ніби повну закритість суспільства, на повільні темпи його еволюціонування, все ж таки країна поступово налагоджує зовнішні зв'язки як з країнами близько розташованими географічно, так із країнами з інших континентів. Як і всі цивілізації, «китайська накопичувала досвід і постійно робила вибір між своїм багатим минулим і тенденціями розвитку, які з'являлись» [158, с. 184].

Коли в Китаї були відкриті кордони для Західної музики, почалось взаємопроникнення і в жанрі камерно-інструментальної музики. Це був корисний процес для обох сторін, незважаючи на певні відмінності у засадничих світоглядних, філософських питаннях. Західна камерна музика відноситься до форм інструментальної музики для групи окремих інструментів з так званими «розмовними» характеристиками, певними типами «діалогізму» між голосами. Китайська ж музика характеризується лінійним розвитком, паралельним рухом горизонтальних пластів.

Німецький філософ і поет Йоган Вольфганг фон Гете описав камерну музику (зокрема, музику струнного квартету) як «розмову між чотирьома розумними людьми», що до певної міри представляє природу західної камерної музики [43]. Такий тип співвідношення між інструментами досягається завдяки взаємодії між голосами, чого немає в традиційних китайських ансамблях.

Як уже відзначалось, китайська інструментальна ансамблева музика має довгу історію. В силу замкнутості країни, до приходу в Китай тенденцій західно-європейської музики, зокрема західного камерного жанру, вона перебувала в стані «дозволити природі йти своїм шляхом». Для такого стану у процесі розвитку китайського музичного мистецтва існувала низка причин. Насамперед, це домінування фольклорної традиції, а саме – опора на усну традицію успадкування і поширення народно-пісенних та танцювальних зразків,

на усне передавання протягом століть спиралося також накопичення репертуару. На той час, композиторське втручання було відсутнє або дуже незначне. Другим вагомим фактором була відсутність професійної композиторської діяльності, оскільки не існувало теорії, пов'язаної з композицією. Причиною лінійного розвитку музичної тканини була відсутність теорії поліфонічного письма: у народних ансамблях всі інструменти грали одну і ту ж мелодію, зрідка вносячи кілька лаконічних підголосків, які відхиляються від мелодії, що керувалось бажанням та розумінням виконавця. Це, природно, знижувало урізноманітнення та ускладнення фактурного викладу музичного матеріалу.

На початку XX століття після подій 1912 року закінчився час кількавікового правління монархії та була проголошена Китайська республіка.

Низка зовнішніх та внутрішніх подій таких як - Сіньхайська революція (1911 – 1913 р.р.), зречення від престолу шестирічного Пу І (1912 р.) та згодом «Рух 4 травня» 1919 р., стали передумовами виникнення двох прогресивних тенденцій – національно патріотичний рух та модернізація культури. Поширилась стратегія, націлена на поглиблене вивчення культурних досягнень та наукових відкриттів зарубіжних далеких та близьких країн – Японії, Європи, Америки. Зацікавленість до прогресу інших країн викликало потужну хвилю виїзду талановитої перспективної китайської молоді для навчання та здобуття освіти різних рівнів та спрямувань у країнах Західної Європи та Америки. Засвоєння здобутків музикантів цих країн молодими китайськими митцями, після повернення їх в країну, дало можливість реалізували свої знання та здобути досвід у створенні музичних закладів, розвитку музичної освіти, компонуванні музичних опусів, зокрема камерно-інструментальних.

Отже, саме з приходом до Китаю західної музики та її теорій та композиторських технік, особливо з ознайомленням із жанром

камерної музики європейського зразка, ситуація з прийомами, техніками, виражальними особливостями у розвитку жанру докорінно змінилася. Вивчення кращих зразків сучасних композицій західної музики спонукало композиторів Китаю до формування нових аспектів у камерному музичному мисленні та призвело до абсолютно нового способу написання творів для ансамблів різного складу. Так зване «нове творення народної музики» означає процес дослідження композиторами потенційних можливостей вираження китайських народних інструментів у камерній музиці, а також нових виконавських технік у співзвучності з цим новаторським мисленням. Суть цього процесу можна підсумувати як поступову трансформацію написання народної музики від мелодійного плетива (унісон або головна тема з акомпанементом) до тембрально-акустичного фактурного плетива, в якому домінує мелодія.

Музикознавці Піднебесної, беручи до уваги запозичення моделей жанру європейської камерно-інструментальної музики акцентують на необхідності поглиблення національного начала у всіх жанрах, а зокрема у камерно-інструментальних ансамблях. Композитор, дослідник-музикознавець Чен Хундуо у книзі «Про еволюцію китайської камерної музики з 1980-х років» писав про напрями розвитку китайської музики наступне: «Цей шлях зумовлений засвоєнням західних камерних форм і технік, а також творчих концепцій, тобто накопиченням досвіду використання іноземних музично-виражальних засобів у китайських цілях. Однак досвід написання таких камерних творів, виконаних на «іноземній основі», не може бути безпосередньо перенесений на камерні форми, які створені для китайських народних інструментів» [129, с.34].

Музикознавці відзначають кілька причин, чому модель камерної західної ансамблевої музики не могла виникнути в Китаї. Однією із них вони вважають складність уніфікації китайських інструментів з позиції метроритмічної організації та мелодичної інтонації, а також

відсутність тембрального об’єднання. Можливо, важливішою причиною була відсутність на початку XX століття в Китаї команди музикантів – композиторів професіоналів та знання новаторських композиторських технік. Як наслідок, китайські ансамблеві твори раннього періоду становлення жанру завжди схожі на великі хори, де кожен голос чи партія, (тут інструмент) відхиляється від основної мелодії лише там, де це необхідно. Прикладами такого «розшарування голосів» може слугувати низка традиційних китайських інструментальних творів, таких як – «Цяньнянський шовк і бамбук», кантонська музика, північні барабани і дудки, музика Чаочжоу.

Але на початку століття процеси вестернизації проникали у всі напрями мистецтва. Не стала винятком і музика, зокрема жанр камерно-інструментального ансамблю. Китайські музиканти зазнали внутрішніх і зовнішніх впливів. Революційні рухи, повстання, виступи та протести багатьох верств населення, відтак політичні переміни, які відбулись у країні, результатом яких стала зміна соціального устрою, стала причиною, і , водночас надала можливість багатьом молодим китайським митцям отримати змогу поїхати на навчання у країни Європи та США. Після навчання у кращих мистецьких вузах за різними музичними спеціальностями та згодом із поверненням та батьківщину молоді музиканти ділились набутим досвідом у плані створення новаторських професійних композицій та відкриттю професійних музичних навчальних закладів. Серед молодих митців, які навчались у країнах Європи були **Соя Юме**, який став першим творцем у нових жанрах художньої пісні та камерної інструментальної сольної та ансамблевої музики; видатний китайський скрипаль та композитор - **Ма Сіцун**, отримав освіту в Паризькій консерваторії в 1920році. У наступні 80-і роки, це – Лю Ханлі, Сян Цухуа**,** Гонг Сяотін, Ян Йонг, Ван-Ніна, Гао Вейцзе.

Найдавнішими твором китайської професійної камерної музики вважається **Струнний квартет e-moll**, створений у **1915-1916 роках Сяо**

Юмеєм (1884-1940) – першим китайським доктором музики. Молодий музикант був першим китайським ученим, який отримав ступінь доктора в Європі. Він навчався спочатку в Японії[7] Повернення до Китаю було недовгим. Соціальні та політичні події (революції, повстання) стали поштовхом до поїздки в Німеччину, де у 1912 вступає до Ляйпцігської консерваторії (закінчує по класу композиції та фортепіано, окрім того навчався там вокалу та диригування).

Сяо Юмей був основоположників музичної професійної освіти в Китаї: заснував Шанхайську національну музичну академію (сьогодні - Шанхайська консерваторія музики). Був одним із засновників Національної музичної академії та Пекінського жіночого вищого коледжу (сьогодні це Пекінський університет). Одержав ґрунтовну музичну освіту - ступінь доктора отримав в Берлінському університеті на кафедрі музикології у 1919. Докторська дисертація "Китай до XVII-го століття: дослідження історії оркестру" Сяо Юмея стала першою науковою працею китайського вченого, захищеною в Європі. Необхідно зазначити, що Сяо Юмей навчався у класі видатного німецького теоретика XX ст. Гуго Рімана. У 1916 році він продовжує навчатися у Берлінському університеті, і водночас у приватній Музичній Академії Das Stern'sches Konservatorium Der Musik [80].

Також до перших китайських камерно-ансамблевих творів, датований тим же **1916** роком відносять **Струнний квартет Чжао Юань Женя.**

Ці перші твори характеризуються значними запозиченнями із вже встановлених канонів європейської камерної музики. Китайські композитори опирались на традиційні структури, насамперед, струнних європейських квартетів, загалом як циклу, а також архітектоніки кожної частини як його складової. Водночас, вони намагались наповнити

[7] Сяо Юмей навчався у Токійській музичній школі з 1901 - 1909 р.р. в Японії. Продовжив навчання в університі в Токіо на філософському факультеті, де серед факультативних предметів вивчав фортепіано та вокал.

композиції китайським національним змістом: традиційні виражальні засоби укладені у європейські форми.

До початку тридцятих років XX сторіччя у камерно-ансамблевій творчості було затишшя. І лише в 1930–40-х роках знову з'являються окремі твори жанру, які створювались китайськими композиторами професіоналами. Академічний репертуар для камерного інструментально-ансамблевого виконавства поступово поповнювався новими композиціями сучасних авторів.

Проте доволі часто вони творились не для ансамблевого складу європейського зразка, а спирались на питомі національні традиції інструментального музикування. Серед них слід виділити твори для ансамблю народної музики: «Дикий танець золотої змії» (Ні Ер, 1934), «Переслідування місяця різнокольоровими хмарами» (Ренґ Гуан, 1935), «Щасливе цвітіння і щасливий місяць» (Хуан Іцзюнь, 1935), «Веселий місяць» (Хуан Іцзюнь, 1935).

З часів Сяо Юмея впродовж наступних десятиліть з'явилась низка шедеврів камерно-ансамблевої інструментальної музики: Скрипкова соната d-moll Сянь Сінхая, написана 1934 року під час навчання у Франції; Струнне тріо та Дует для скрипки та альта Тан Сяоліня, створене під час навчання у США в 1940–их роках; Струнний квартет №1 (1938), Струнний квінтет та фортепіано (1945) Ма Сіцуна; «Нічна сцена» для скрипки та фортепіано (1947) Сань Туна.

2.2. Розвиток жанру в період Культурної революції

Період з 1949[8] - 1980-х років, на який припадає Культурна революція (1966—1976 р.р.) в Китаї у розвитку музичного мистецтва, і загалом культури характеризується істориками, музикознавцями доволі

[8] «1 листопада 1949 року після майже абсолютної перемоги Комуністичної партії Китаю (КПК) у Китайській громадянській війні, Мао Цзедун проголосив про створення Китайської Народної Республіки» [42].

неоднозначно. Впродовж окресленого часу науковці, вчені діячі мистецтва – музиканти, артисти, художники, переслідувались, їх принижували, фізично знищували. Поряд із гоніннями та тероризуваннями прогресивних митців та вчених, твори яких перестали виконувати, звинувачуючи їх у надмірній європизації, відзначаються і позитивні аспекти у розвитку освіти та культури – відкриття низки навчальних закладів різного рівня.

З однієї сторони, цей період вважається надзвичайно важким в усьому музичному мистецтв, також у розвитку камерно інструментальної ансамблевої музики. Політика Мао Цзедуна, яка визнана помилковою зразу у 1981 році і по сьогоднішній день, була спрямована на відмову від старої культури та від впливів Заходу. Так, саме в час культурної революції, в 1960-і роки почали переслідувати Ма Сіцуна, а його творчість вважались такою, що занадто потрапила під вплив музики Заходу і твори перестали виконуватись

Але, якщо взяти до уваги перших сім років від дати утворення **Китайської Народної Республіки (КНР, 1 листопада 1949** року), то в цей відтинок часу в культурі і в музиці відбулись позитивні зміни. На високий рівень було піднято питання розвитку музичної освіти. Були відкриті і налагоджена робота у провідних Шанхайській та Пекінській консерваторіях. Також почали функціонувати консерваторії в Тяньцзіні, Шеньяні, Сичуані, Ухані, Сіані, Гуанчжоу. Талановиті музиканти, переважно піаністи, які навчались за кордоном - Лі Цуйчжен, Лі Цзялу, Ся Гоцюн, У Лен, Фань Цзишеі, Чжан Цзюньвей, І Кайцзі, Хун Шікуй, Лі Чаісу, Чжу Гун-і - стали основою професорсько-викладацького складу вишів.

У цей час було створено низку ансамблевих творів камерно-інструментального жанру: Струнні квартети **У Цзуцяна, Цю Вея** та **Чжу Шен'єра**; Соната для скрипкии та фортепиано «Хвала Весні» **Ціан Венъе** (1951 р.); Струнний квартет «Щоденник мученика» **Хе Чжаньхао** (1963р.); Струнний квартет «Сива дівчина» адаптований **Чжу Шен'єром** та **Ши**

Юнканом у 1972році; Струнні квартети «Віддзекалення місяця» та «Грім у сухому небі», написані **Дін Шанде** у 1976 році.

Значення цих композицій полягає в тому, що в плані формотворення, виражальних засобів, тощо, вони заклали важливе підґрунтя для подальшого розвитку жанру.

У цих творах музикознавці відзначають ще не викристалізувані стильові риси, окремі недоліки у трактуванні жанру. Зокрема, музикознавець Віктор Батанов, так характеризує та оцінює твори цього періоду: «В умовах повної роз'єднаності стильових установок китайських композиторів цього періоду і нестачі практичного досвіду у використанні класичних у європейському розумінні камерності струнних і дерев'яних духових інструментів, ці твори стали першими зразками напряму, що зароджується, - камерного інструменталізму» [4].

Окрім перелічених факторів після 1949 року на еволюцію камерної інструментальної ансамблевої музики в Китаї величезний вплив мав розвиток фортепіанного та скрипкового мистецтва, як двох провідних професійних спрямувань у плані музичного виконавства та компонування музичних опусів.

Домінуючою лінією в музичному мистецтві було культивування національних основ у музичній творчості, - звернення до китайських народних пісенно-танцювальних зразків. Також для вираження особливостей китайського фольклору закликалось використовувати академічні європейські інструменти.

Водночас у композиціях митців старшого покоління вже спостерігаються віяння європейської школи: відбувається ускладнення гармонічної мови, поряд із традиційною китайською імпровізаційністю та варіантним принципом розвитку з'являються ознаки поліфонії.

В умовах постійного впливу західної камерної музики, окремим важелем для формування інструментального ансамблю нового зразку виступив «Квінтет шовкових струн», заснований професором Шанхайської

консерваторії **Ху Дендзя** в 1960–х роках. Професор намагався позбутися «великого хору» попередніх раніших композицій і розпочав шлях до інновацій у традиційних китайських інструментальних ансамблевих форм. «Квінтет шовкових струн» - це традиційний китайський інструментальний ансамбль, до складу якого входили: ерху, піпа, чжунґруан (вербова цитра), янцинь і ґучжен. Цей склад дуже схожий на стиль Цзяньнань – музика «шовку і бамбуку». Але тут «бамбук» відсутній, і залишився лише «шовк» - чотири щипкові інструменти та ерху.

Збалансоване акустичне звучання такого складу відзначив професор Шанхайської консерваторії Го Шухуй: «Інноваційне гармонійне та поліфонічне звучання є досконалішим, ніж виражальні можливості традиційного китайського малого ансамблю, а темброве звучання п’яти інструментів та їх стиль гри підсилюють і популяризують неповторну красу та шарм китайської музичної виражальності» [27].

Прогресивні новаторські тенденції у розвитку ансамблевої інструментальної музики започатковані професором Ху Денцюнем у його «Квінтеті шовкових струн» знайшли продовження, розквіт у наступному етапі після «Культурної революції» у 80-х роках минулого століття.

2.3. Новаторські прояви в жанрі камерно-інструментальної ансамблевої музики після1980 років

2.3.1. «Змішування» західних і китайських інструментів - шлях поєднання традицій двох культур

Активний розвиток жанру продовжився після Культурної революції у вісімдесятих роках XX століття. Оскільки жанр камерної музики ґрунтувався на зразках західно-європейської музики, відтак найпоширенішою формою стали камерні струнні квартети. Першими творами жанру, які викликали сенсацію в китайському та зарубіжному музичному світі, були «Вітри, елегії та пісні» **Тань Дуня** (1982) та «Дві години» **Хе Сюньтяня**.

Струнні квартети низки китайських композиторів - **Чжоу Лун** «Музика цитри» (1982), **Лі Сяоцзи** «Ескізи прикордонних місць» (1981), **Го Веньцзіна** «Оповідь про річку Чувньцзян» (1981), **Чжан Цяньї** «Тональність» (1981), здобули нагороди на різних конкурсах. Участь у таких заходах (конкурсах) та перемоги на них продемонстрували високий професійний рівень китайських композиторів в оволодінні західним жанром камерно-інструментальної ансамблевої музики.

Розвиток «Квінтету шовкових струн», який започаткував Ху Денцзюнь, продовжила група молодих композиторів, довівши його до кульмінаційного стану. Перспективний талановитий митець Тан Дун організував концерт народної музики, який відбувся у квітні 1985 року в залі центральної консерваторії. На концерті прозвучали експериментальні твори («Китайська струнна сюїта»), написані із використанням нетрадиційних складів, нетрадиційних технік компонування, відтак створивши незвичні естетичні відчуття і справивши сенсаційний ефект. Критики, відзначаючи новаторські риси творів, окреслили ефект від концерту наступним чином: «один камінь здіймає тисячу хвиль». Так званий ефект «один камінь здіймає тисячу хвиль» був сенсаційним. Оскільки вони були тією ж групою людей, які практикували «використання іноземної музики для китайських цілей» і «витіснення старого, щоб ввести нове», вони змогли не тільки використовувати іноземну музику для китайських цілей, не втрачаючи справжнього колориту китайських композиторів, але й передати дух західної камерної музики, витіснивши старе, щоб ввести нове [63].

Вони, взоруючись на традиції європейської музики, не втрачаючи справжнього колориту китайської національної музики зуміли передати дух західної камерної музики, створивши нові зразки жанру не теренах Піднебесної.

Поява новаторських технік на Заході, емансипація дисонансів, практика діалогічних співвідношень інструментів у камерних ансамблевих творах стала орієнтиром для китайських композиторів у подоланні

унісонного звучання усіх партій, відійти від традиції звучання «великих хорів». Наприклад, «пара старих партнерів» - ерху та янцинь, використані у «Шуан Цюе» (Подвійна частина), і гучжен та сяо в «Наньсянцзи» (Південне село) Тань Дуна, які традиційно поєднувались у китайській музиці, відповідно до західних методів написання камерної музики, у композиціях митця отримують своєрідне оригінальне поєднання, відтак і нове звучання. Пошуки нових акустичних можливостей інструментів приводять до появи незвичних тембрових утворень, відтак слухачі отримують нетрадиційних слуховий досвід і естетичні відчуття, відмінні від попереднього. Така практика написання музики в Китаї отримала назву «розширення меж».

Відомо, що китайська народна інструментальна музика включає чотири типи інструментів: духові, щипкові, струнні та ударні. До кожної групи входять різні інструменти, тембральна диференціація яких є більшою ніж у однорідних групах європейських інструментів. Тому у китайських композиторів виникають труднощі, при перейманні досвіду у написанні струнного квартету, як наприклад, у складі двох ерху, одним чжунху та ін. Натомість, китайські композитори частіше у камерних ансамблевих складах поєднують різні групи інструментів. Так у квінтеті народної музики «Сі» (1995) Ян Лі Цін увів у склад ансамблю три різні типи інструментів: гучжен, ерху, янцінь, сопілку та ударні. Отже, творення музики на перехресті Схід-Захід, запозичання західних тенденцій із збереженням своїх питомих традиційних ознак, відкрило нові можливості для розвитку жанру. Створення камерної музики шляхом «змішування» західних і китайських інструментів, так званий формальний шлях поєднання традицій двох культур є неминучим після впровадження ідей, які висувались на той час у китайському мистецтві «використання іноземної музики для китайських цілей» і « витіснення старого, щоб ввести нове». Ці лозунги відображені у нових дослідженнях китайських композиторів [63, с.4].

Безпосереднє поєднання киайських народних та європейських академічних інструментів утворює новий тип камерної музики, водночас є і китайською і європейською, в той же час, і не китайською і не західною. Як відзначають китайські музикознавці. «…. Китайська камерна музика сьогодні виходить за межі часу і простору, її акустичні властивості величезні, а можливості інструментальних комбінацій майже необмежені» [63, с.44].

Варто відзначити, що практика поєднання стильових рис і традицій Сходу та Заходу в основному застосовується китайськими композиторами лише за власною ініціативою. Такий підхід до створення камерно-інструментальних композицій переводить жанр на інший новий щабель розвитку.

Зразками такого синтезу є твір Сюй Цзісіна «Відчуття від перегляду настінного живопису на горі Хуашань», який отримав Першу премію за етнічну інструментальні композицію на Третьому національному конкурсі музичних творів у 1983році. Ансамбль створений для мабу (інструмент із кінських кісток), ударних та фортепіано став першим твором такого роду і здобув загальнонаціональне визнання. За словами одного із критиків У Цюнбі （U Tsiunbi） «Твір „Відчуття від перегляду настінного живопису на горі Хуашань“ вирізняється новизною оркестровки, а також пишністю і багатсвом звучання. Для того, щоб надати твору специфічного настрою та національних місцевих особливостей, композитор обрав старовинний інструмент етнічної групи Чжуан – мабу (інструмент із кінських кісток) для збагачення тембрового звучання **Сюй Цзісін** ввів фортепіано; створення відповідного емоційно-образного було досягнено використанням ударних інструментів – хмарні гонги, дерев’яні рибки, хлопавки, дзвіночки тощо. Цей твір продемонстрував виняткові виражальні можливості фольклору. Це дивне і нове поєднання інструментів для дослідження експресії народної музики» [108, с.15].

Отже, талановите поєднання кінської кістки, китайських народних ударних інструментів із академічним фортепіано створює особливе звучання і є синтезом китайської та європейської культур.

Подібні принципи проникнення рис європейського жанру у композиції китайських митців використовувались і впродовж наступних років. Це Струнний квартет №1 **Чень Сяоюна** (1986-1987), Струнний квартет **Мо Упіна** «Сільський фестиваль» (1987), Струнний квартет **№1 Цзя Дакуня** «Фестиваль джерел»(1988), Струнний квартет №2 **Ло Чжунгуна** (1995-1997), **Ху Сяо** «Театральні сцени для струнного квартету» (2008) та ін.

У квартетах, квінтетах та інших складах камерно-інструментальних ансамблів китайські композитори дотримувалась переважно синтезу рис європейської та китайської музики на рівні: європейська форма і техніка поєднувались із китайською традиційною музичною мовою і змістом.

Дуже часто окрім ансамблю струнних були поєднання із духовими або фортепіано. У духових квінтетах брали участь флейта, гобой, кларнет, туба і ріжок; у фортепіанних квінтетах – фортепіано і струнний квартет; у тріо – фортепіано, скрипка і віолончель або скрипка, фортепіано та кларнет; тощо. Прикладами таких композицій виступають: Духовий квінтет **Ван Сіліня** «Гравюра і малюнки» (1970), Духовий квінтет **Ло Чжунгуна** (1980), Фортепіанне тріо C-dur Дін Шанде (1984), Фортепіанний квінтет **Цао Гуанпіна** «Фуга-поема» (1984, - друга премія Четвертого національного конкурсу камерної музики 1985 року), Фортепіанний квінтет **Лінь Хуа** «Чотири ксилографічні картини з персикового дерева» (1986), «Тріо» для фортепіано, кларнета і скрипки **Яе Лі-Цин** (2009).

Поєднанням китайського та західного є Рапсодія для ерху № 1 (1988) **Ван Цзяньміня**. У творі звучать ерху та фортепіано: використаний широкий діапазон і акустична особливість фортепіано, та підкреслені нові техніки для ерху, які виходять за межі традиції.

Таке поєднання західних та китайських інструментів є справді взаємодоповнюючим.

Лю Веньцзінь також обрав поєднання ерху та фортепіано у творі «Оповідь про Північну Ю» 30 років тому, але фортепіанна партія твору все ж таки була написана з використанням янциня.

Незвичним прикладом поєднання, злиття зуків двох культур є камерний твір **Чень Сяоюна** «Дует для скрипки та цитри» (1989). Розглядаючи звучання двох інструментів, - скрипки і китайської цитри, зважаємо те, що одна з них спеціалізується на мелодійному співі, а інша - на арфоподібних арпеджіо, відзначаємо, що вони акустично доповнюють одна одну, рідко перетинаються через їхні дуже різні тембри і висоту звучання.

Диспропорційне поєднання однієї бамбукової флейти та восьми віолончелей зустрічаємо у творі Тан Цзяньпіна (1994). Тут також присутній значний контраст акустичних особливостей: народний колорит бамбукової флейти достатньо «земний», а елегантність віолончелі достатньо «іноземна». Але саме завдяки такому поєднанню п'єса створює нечуваний звуковий ефект, який знайомить слухача з незвичним поєднанням тембрів.

З вибору інструментів перелічених творів видно, що композитори цього періоду мають тенденцію обирати поєднання китайських та західних інструментів з сильним акустичним розділенням, наскільки це можливо, щоб композитори могли максимально дослідити невідому акустику.

Цю ж тенденцію спостерігаємо у виборі інструментів для наступних трьох камерних творів. Це «Маленька капуста» **Вень Деціна** (1997) для ерху та струнного квартету, «Нефрит» **Чжу Траньєра** (1999) для піпи та струнного квартету і «Санфан» **Бао Юанькай** (2001) для сансяня та струнного квартету. Спільним для всіх трьох творів є те, що

вони беруть за зразок західний струнний квартет, а потім обирають для нього китайські інструменти.

Твір Цзя Дакуня «Плавлення I» (2002) для змішаного камерного оркестру є особливим з точки зору складу оркестру. У ньому поєднані інструменти з Близького Сходу та Західної Азії, а також що є рідкісним явищем у творчості китайських композиторів. Завдяки включенню таких інструментів, як ней (перська арфа), каманча (перський струнний інструмент), дудук (вірменська арфа), кеменце (струнний інструмент Східного Середземномор'я), тар (іранський щипковий струнний інструмент), сантур (іранський янцін), канун (іранська лютня), канун (іранська лютня), канун (іранська лютня), канун (іранська лютня), канун (іранський струнний інструмент), канун (іранська лютня), канун (іранська лютня), канун (іранська лютня), канун (іранська лютня) і т. п., ця композиція - зовсім особливий твір.

У «Роздумах ворона» **Шен Є** (2006) для нових флейти, шенга, сопілки, ударних, піпи, фортепіано, скрипки, альта та віолончелі, більш збалансований вибір кількості китайських та західних інструментів: китайські інструменти включають два типи духових та щипкові, західні - щипкові, а фортепіано, як західний інструмент можна об'єднати в одну категорію з ударними інструментами, так що всі типи звучання поєднуються разом, темброво доповнюючи один одного.

Перелічені вище музичні композиції створили різні нові зразки камерної музики у яких використали змішані китайські та західні інструменти. Композитори сформували нові різновиди складів камерної музики, яка поєднує *китайські та західні інструменти*, що не тільки розширює творчий шлях китайських митців, але й надає нові ідеї для композиторів усього світу для створення нової камерної музики.

2.3.2. Новаторські стильові тенденції і техніки західної музики у поєднанні із традиційними китайськими та електроакустичними чи саморобними інструментами

Починаючи з XX століття домінування класичної традиційної західної камерної музики поступово змінюється новаторськими стильовими рисами та використанням нових технік. Тут поряд із традиційними, використовуються не лише незвичні склади, але й електроакустичні чи саморобні інструменти. Так австрієць Арнольд Шенберг вперше додав вокальну музику до свого Струнного квартету № 2 fis-moll op.10 для сопрано і камерного оркестру у 1907-1908 роках. Угорський композитор Белла Барток у «Музиці для струнних, ударних і челести», написаній у 1936 році, включив челесту як один з основних інструментів (склад - струнні інструменти: скрипки, альти, віолончелі, контрабаси і арфа; ударні інструменти: ксилофон, малий барабан, тарілки, там-там, великий барабан, литаври і челести; включене також фортепіано, що може класифікуватись і як струнний і як ударний.

У кантаті П'єра Булеза «Молоток без майстра» (*Le marteau sans maître*, 1952) на слова французького поета-сюреаліста Рене Шара, де використаний вокальний стиль шпрехґезанґ і серійна техніка також нетрадиційний склад: челеста, литаврa, ксилофон, вібрафон і гітара, - інструменти, які рідко використовуються в камерній музиці.

Один з перших творців електронної та конкретної музики Едґар Варез у 1954 році написав композицію «Пустелі», у якій крім інструментів використовується магнітна стрічка. Композитор використав три електроакустичні фрагменти, які є записами вуличних звуків та шумів та названі композитором «організованим звуком».

Елементи театральної гри введені у творі «Матч» Маурісіо Кагеля 1965 р. для двох віолончелей та ударних інструментів. У виконанні композиції беруть участь два віолончелісти, що сидять на сцені навпроти один одного, й ударник, який розташований поміж ними. Вони виконують різноманітні

акторські рухи, як театральні актори: віолончелісти зображують змагання між собою, а ударник виконує роль судді.

Цей коротких неповний перелік творів та їх характеристику можна розглядати як форми «транскордонних мешапів». Всі вони виходять за межі композицій із використанням традиційних музичних інструментів. Серед перелічених, а також такого типу композицій знавці музики виділяють три основні групи: 1) - поєднання традиційних інструментів і вокальної музики (або інших видів мистецтва, таких як перформанс), 2) - поєднання традиційних інструментів та електроакустичних чи саморобних інструментів. Завдяки цій транскордонній природі поняття жанру камерної музики було розширено, і завдяки цій характеристиці міксу відкрилися необмежені шляхи для створення камерної музики.

У буквальному перекладі, мешап, означає «змішувати композиції». Це неоригінальний музичний твір, який утворюється як результат накладання будь-якої партії одного з вихідних творів на схожу партію іншого (іноді кількох) партій. Безумовно, китайські композитори, які навчались за межами країни, мали можливість ознайомитись з такими новаціями, і згодом почали використовувати різні нетрадиційні та незвичні склади ансамблів, прийоми гри, техніки письма, виражальні особливості у своїх творах.

Одним із перших нетрадиційних незвичних складів, де введені – китайські народні інструменти, європейські класичні та хор, був твір Ку Сяосуна «Mong Dong» 1984 року для змішаного камерного оркестру, в якому не тільки використовуються стародавні китайські інструменти сюнь (глиняний духовий інструмент) і дусяньцинь (однострунний щипковий інструмент), які рідко зустрічаються в сучасних оркестрах. Також додається (людський голос тут трактується як звук інструмента), а також інші інструменти, такі як саньсянь (триструнний щипковий інструмент), піпа (китайська лютня або чотириструнний інструмент),

дуаньді (коротка бамбукова флейта або китайська піколо), гобой, скрипка, альт, віолончель, фортепіано, перкусія. Таке поєднання китайських та іноземних інструментів використано композитором для створення звукового пейзажу стародавньої китайської землі – простого, місцями хаотичного та іноді грубого.

Композитори старались вийти за межі звичних рамок у музиці, що проявлялось на подоланні кордонів між стилями, жанрами, традиціями. Вибір форми транскордонного міксу викликано бажанням митців створення нового, незвичного, прагненням відмовитись від традиційного загальноприйнятого. Це знайшло вираження у:

- поєднанні різних музичних жанрів – коли композитори чи виконавці змішують стилі, що традиційно вважаються несумісними (наприклад, класична музика з електронікою, джаз із хіп-хопом).
- руйнуванні стилістичних меж – прагнення вийти за рамки звичних жанрових категорій, створюючи щось нове, що не піддається класичній класифікації.
- кроскультурному експерименті – поєднання різних музичних традицій, що виходять за межі національних або етнічних особливостей.

Так у новаторському творі «Mong Dong» **Цюй Сяосун** створює звукову картину стародавнього людства, «Небесна мелодія» **Хе Сюнтяня** (1985-1986) - це звукова туга за ідеальним станом людства, виражена композитором за допомогою власноруч реформованих і створених інструментів. Для складу унікального оркестру відновив і створив 29 інструментів, уклавши талановитий твір - небесну музику, яка виходить за рамки як китайських, так і зарубіжних традицій.

Нетрадиційним складом відрізняється Тріо «Вітер у соснах» **Лю Чжуана (**1999 р.). Тут уведені препароване фортепіано[9], флейта та віолончель. Це дуже рідкісна у Китаї форма поєднання інструментів

[9] Винахідником препарованого фортепіано вважають американського композитора Джона Кейджа 1944-1945 р.р..

тріо, адже препароване фортепіано, це спеціально підготовлений інструмент, який по формі залишаючись фортепіано, але завдяки своєму повністю зміненому звучанню, фактично став новим інструментом. Задум композитора ґрунтувався на бажанні передати «стародавні ритми» китайської музики через «іноземне звучання» цих трьох європейських інструментів. Як висловлювався сам композитор, окреслюючи темброві характеристики інструментів: «Цей твір описує тиху ніч, коли вітер дме через сосновий ліс: попередньо налаштоване фортепіано звучить як гуцинь, флейта - як сяо, а віолончель відлунює сумішшю реальності та фантазії» [26, с.97].

У західній музиці другої половини XX-го століття часто зустрічається використання композиторами електронних інструментів, які класифікуються як камерна музика. Твір «Татуювання» **Ан Сун Піля** 2002 року - це твір для альта та електроніки, який став дуже поширеним у західній музиці з XX-го століття. Тут поєднано звучанням традиційних струнних інструментів і електроакустичних, що періодично призводить до розділення або до зближення їхніх акустичних характеристик.

Вагому роль у компонуванні таких нетрадиційних творів відіграють ударні інструменти. Такими творами є «Рух у часі» **Чжан Хаофу** (для духових та ударних, 1990), «Вейвей» **Чжао Сі** (для гучженя та ударних, 2003), «Фуга Туйпі» **Чжан Сюру** (для вокалу та ударних, 2005), «Орхідея в порожній долині» **Чень Мушенга** (для альта, фортепіано та ударних, 2009).

Отже, коротка характеристика та перелік камерно-інструментальних творів китайських митців впродовж XX – початку XXI століття свідчить про кілька основних шляхів розвитку жанру.

Це:

- засвоєння західних камерних форм, технік, виражальних засобів для втілення у китайських творах із збереженням національного змісту;

- культивування національних основ у музичній творчості, поряд із традиційними народними інструментами - використання незвичних оригінальних - звернення до китайських народних пісенно-танцювальних зразків.
- введення китайських національних та європейських класичних інструментів;
- поряд із традиційними, використовуються не лише незвичні склади, але й електроакустичні чи саморобні інструменти.

Слід зазначити, що межі - параметри описаних вище шляхів часто не є абсолютними, і розмежування проводиться частково через необхідність категоризації, а частково в бажанні структурування змін та виражальних особливостей в композиторському мисленні китайських митців у жанрі камерної музики. Насправді, ці зміни в певній мірі розмили межі жанру камерної музики. Їх новації, розширені та оновлені склади вийшли за межі прописаних парадигм.

3. Стильові тенденції у камерно-інструментальному жанрі Піднебесної: філософські та музичні передумови

Між поняттями форми в музиці та її змістом існує тісний взаємозв'язок. Вони впливають і доповнюють одна одну. Так; вибір форми може призвести до зміни музичної мови, відтак, стильових особливостей письма, а, відповідно прийоми музичної мови можуть призвести до створення нових форм. Звісно, фокус цих двох дискурсів різний. Якщо перший – архітектоніка, форма, фокусується на зовнішньому аспекті музичного явища, то другий - на внутрішньому, змістовому навантаженні композиції.

У мовно-виражальному та стильовому спрямуванні нотного письма китайських композиторів у сфері камерної музики ми виділяємо такі основні вектори розвитку:

При написанні музики європейськими та китайськими композиторами, насамперед враховуємо їх світоглядні позиції, спосіб сприйняття дійсності, національні традиції аспектів художнього мислення. Основним завданням було створювати к***омпозиції європейські за формою, китайські за змістом***

Ці питання викликають особливе зацікавлення при зверненні до жанру камерної музики, враховуючи саму природу жанру.

Насправді, музика як вид мистецтва, сама по собі є своєрідним **поглядом «спрямованим всередину»,** а камерна музика - тим більше. У західних композиторів позиція щодо природи жанру камерної музики, ґрунтується на поглибленому зосередженні на своїх емоціях, почуттях, тобто це, по суті, музичний жанр, «звернений всередину».

Позиція композиторів Піднебесної інша. Від самого початку, впродовж багатьох століть китайські композитори свідомо використовували камерну музику **як «екстравертний» жанр,** тобто для вираження явних об’єктів або значень, і ця зміна якраз і відображає різний підхід китайських і західних композиторів до камерної музики.

У Західній Європі аспекти художнього мислення змінювались у відповідності до епохи, від політичних, філософських, світоглядних позицій митців. Так, три композитори класичного періоду - Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвіг ван Бетовен, кожен з яких написав десятки струнних квартетів та інших камерних творів, переважній більшості з яких не давали програмної назви. Ця композиторська тенденція зберігалася від епохи романтизму до ХХ-го століття. Хоча деякі сучасні композитори іноді використовують конкретні назви, як, наприклад, струнний секстет Арнольда Шенберга

«Холодна ніч» («Verkldrte Nacht») або Струнний квартет № 1 «Крейцерова соната» Леоша Яначека, у яких вцілому, виражені абстрактні емоції чи образи.

У китайських композиторів превалює відображення конкретних об'єктів або картин. Такими яскравими прикладами є композиції «Вітри, елегії та пісні» **Тан Дуна**, «Пісні для цитри» **Чжоу Луна**, «Сільський фестиваль» **Мо Вупіна**, «Фестиваль джерел» **Цзя Дакуня**, «Сцени з опери» **Ху Сяо**, які мають назви, пов'язані з конкретними китайськими культурними об'єктами. Камерно інструментальні твори - Струнний квартет № 2 **Чжоу Веньчжуна**, Струнний квартет № 2 **Ло Чжунгуна** та Струнний квартет № 1 **Чень Сяоюна** є менш відомими прикладами, у яких не використані програмні назви, але вони складають меншість серед китайських камерних творів. Конкретність чи абстрактність назви не має нічого спільного з якістю твору, але вона впливає на вибір композитора та його трактування звукового матеріалу.

Окрім згаданих вище струнних квартетів, схожа ситуація і з іншими видами камерної музики, такими як «Соціальна опера» **Го Веньцзіня**, «Альбатрос для дев'яти струнних інструментів» **Чжан Далуна**, «Вітер у соснах» **Лю Чжуана**, де оригінальні та незвичні назви для європейців. А «Чотири поеми династії Тан» **Ян Ліціна**, «Чотири ксилографічні новорічні картини озера персикового цвіту» **Лінь Хуа** та «Лірична поема – «Дві пісні у воді» **Чень Цигана** не потребують пояснень, оскільки вони є прямими цитатами з віршів та картин: безпосередньо відсилають до поетичних картин природи або історичних подій. Звісно, зустрічаються й роботи з абстрактними назвами, як-от «Контрапункт часу» **Цзя Дакуня** та «Звук розквітлих квітів» **Лян Лея**. Вибір назви, частково диктує вибів музичного матеріалу та конкретизує спрямування задуму митця.

Окрім назви, для досконалішого відображення задуму автора та кращого сприйняття та розуміння слухачами може бути вибраний відповідний фольклорний матеріал. У «Фен-Я-Сонг», щоб відповідати давній китайській цивілізації, втіленій у назві твору, **Тан Дун** обрав старовинну пісню народу яо з Цзіньсю, провінція Гуансі, Китай, «Відкрий небо і землю», а також мелодії пісень гуцін «Три мелодії цвітіння сливи» та «Таємна орхідея», які вписують музику в контекст давньої поезії. Він також створює особливі прийоми гри, такі як «дзенькання, розминання, насікання та нотування» на гуцині, «кочення, збивання, дряпання та підмітання» на піпі та «ковзання пальцями» на ерху та баньху. Також тут використані інші особливі прийоми гри творчо «пересаджені» в струнний квартет, що ще більше збагачує тембр твору і надає йому східного колориту» [7, с.28].

У «Циньському квартеті» Чжоу Луна, щоб надати твору ефекту звучання гуцину, окрім використання пісні «Рибальська пісня» як носія, також трансформував прийоми гри на гуцині, такі як «розсіювання, натискання та делікатні зміни тембру», в особливі прийоми гри на струнному інструменті, таким чином втіливши дух музики гуцину «в» твір. Дух музики гуцинь, таким чином, «трансформується» в носія струнного квартету [142, с.101].

У композиції «Альбатрос з дев’яти струнних інструментів» **Чжан Далуна** використовує унікальні інтонації народної пісні «Альбатрос» з північного Шеньсі протягом усього твору, а через акустичну інтерпретацію західних струнних інструментів він виражає місцеві звичаї північно-західного Китаю [7, с.28].

Іноді для асоціації з тембрами китайських народних інструментів композитори шукають інших засобів та прийомів. У «Чотирьох поемах династії Тан» **Ян Ліцін** досягає звучання народних інструментів різними способами у кожній з чотирьох п'єс. Так, «…тембр китайського гуцину імітується щипанням і шкрябанням

струн фортепіано пальцями або нігтями, а виконання партій різних ударних інструментів різної фактури, при вдаряннях по трубках і гонгах, створюють тембральні звучання наближені до китайських гонгів, дзвонів та інших музичних інструментів» [27, с.38].

Порівняно з «Чотирма поемами династії Тан», китайський колорит ще більш помітний творі **Чень Цигана** «Лірична поема – «Дві пісні у воді» та **Сюй Мендуна** «Налякані сни». Перший використовує «Пісні у ключі води» Су Ши як пісенний текст, баритоновий голос імітує тони і ритми давніх китайських віршів, а музика на початку твору представляє сцену «прохання місяця за келихом вина», як це зображено у вірші. **Сюй Мендун** обирає уривки «Переляканого сну» з легендарної п'єси «Піонова альтанка» часів династії Мін і декламує рядки так, що здається, ніби він розмовляє і співає в унікальній манері, притаманній тільки кунку. Декламація Кунку має запрограмований шаблон тональної та ритмічної організації, тому її китайський стиль є дуже самобутнім.

Таке яскраве вираження духу китайського мистецтва зустрічається майже у всіх формах камерної музики, заснованих на західних зразках жанру, що суттєво змінює «звернену всередину» природу камерної музики. Така манера письма - музична мова китайських композиторів певною мірою вирішила проблему сприйняття західного жанру камерної музики в Китаї, адже китайський слухач, який, зазвичай, прагне почути у творі історію своєї країни, завдяки музичним прийомам «відтворення» тембрів народних інструментів, опорою на фольклорні зразки та класичні вірші китайських поетів композитори талановито, беручи за основу форми європейської камерної музики створюють китайські за змістом твори.

«Нове творення народної музики» передбачає нове мислення ***композиторів у роботі з народними інструментами в камерних***

творах (не обмежуючись творами народної камерної музики), окреслює низку факторів, які відповідають задекларованому процесу. Сюди відносимо: ***новий підхід у фактурному викладі: від унісону до розгалужень***

Перехід від унісону з октавними вторами до голосів інструментів, які викладаються з домінуванням мелодія з розгалуженням голосів - підголосків чи поліпластового нашарування кількох горизонталей, або головна домінуюча тема з акомпанементом.

Китайські музикознавці **Вей Мін [20], Го Шухуй [27], Ван Анґо [7], Чжоу Сін [142],** окреслюючи так зване «нове творення народної музики» та перелічуючи його основні характеристики, відзначали, що домінуючим параметром цих новацій означає дослідження потенційних виражальних та технічних можливостей китайських народних інструментів у камерній музиці, а також використання нових композиторських технік у поступному процесі зміни правил та трансформації написання народної музики від мелодійного плетива, де всі голоси використаних інструментів від унісону з октавними вторами викладаються як тембрально-акустичне плетиво, в якому домінує мелодія з розгалуженням голосів - підголосків чи поліпластового нашарування кількох горизонталей, або головна домінуюча тема з акомпанементом.

Такі нові вимоги, які висуваються до створення камерно-інструментальних зразків, залежно від вихідного матеріалу, можна розділити на дві групи. Перший, коли п’єса будується на основі традиційної мелодії, тоді відхід від традиційних класичних зразків менший. Якщо ж тематичним матеріалом виступає новостворена мелодія, зміни більш радикальні та відчутні.

Прикладом використання народно-пісенного зразка виступає «Осіння звукова фуга» **Янга Йонга** (2013). Тріо для ерху, піпи та саньсяня, завдяки невеликій кількості голосів, найкраще представляє

вимоги камерної музики. У творі - сильне тембральне розділення трьох інструментів. Тематичним матеріалом виступає трансформована «Пісня пісень Сучжоу» з характерними мелодичними інтонаціями та ритмічним малюнком.

Оскільки цей твір є, насамперед, спробою відтворити мистецтво сучжоуської лірики засобами інструментальної музики, збереження певної міри оригінального колориту текстів стало основною метою написання, і «композитор має намір замкнути композицію на передумові збереження народного музичного стилю, а ресурси китайської народної музики піддати художній обробці та відтворенню» [20, с.48].

Однак у співвідношенні між трьома голосами композитор повною мірою використовує тембральну індивідуальність кожного інструмента. Відповідно, у першій повільній частині твору, три інструменти утворюють між собою вільно-імітаційне переплетення, що відображає фактурний виклад традиційної сучжоуської лірики. Хоча ерху є основною мелодією, сансянь і піпа виступають не просто як акомпанемент, а як вагомі підголоски на основному тематичному матеріалі, вступаючи подекуди як варіантне діалогічне проведення. Цей камерний твір зберігає деякі традиційні, навіть архетипні риси музики [20, с.48].

У камерних творах народної музики, які не спираються на специфічні традиційні фольклорні зразки, використання сучасних технік письма підвищує ймовірність того, що вони будуть вільні від обмежень традиції. Якщо твори з використанням традиційних тематичних матеріалів еквівалентна своєрідному «реальному джерелу», і виконана в жанрі обробки, то в композиціях без опори на специфічні традиційні тонально-тематичні зразки уже зароджуються процеси створення своєрідного індивідуального почерку, як, наприклад, «Театр» **Чен Сяоюна** (для чжен, вокалу, шен і перкусії,

2002). Мелодико-інтонаційний матеріал цього твору не взятий з конкретної опери, а радше представляє абстраговане враження від «театру» через фрагментарні вокальні «рими». Чотири інструменти (вокал також можна вважати інструментом, рух вокальної партії незалежний) розділені тембрально, утворюючи багатопластове контрастне темброво-акустичне плетиво, але контрастні зіставлення різних голосів зрештою «переплавляються» завдяки своєрідним ритмам в єдине ціле. Композиція повною мірою демонструє нові якості камерного музичного мислення.

Секстет **Лян Лея** «Озерний пейзаж № 4» (для флейти, шена, янциня, піпи, чжунгуаня і гучженя, 2004) відрізняється звуко-зображальними моментами: з допомогою звучання особливих тембрів перелічених інструментів імітує зміни в уявному озерному пейзажі. У творі відсутнє запозичення готових народних мелодій, але шість інструментів через контрапунктичне співставлення їх тембрів, не тільки «змальовують» природний ландшафт, але й виражають найглибші емоційні стани та настрої.

Як окреме спрямування у розвитку музичного камерно-інструментального мистецтва виділяємо ***новації в камерній музиці шляхом заміни комплексів мелодичних виражальних засобів на тембральною-акустичні.***

Починаючи з 1980-х років, китайські композитори майже завжди застосовували творчий підхід, ґрунтуючись на позиціях тогочасного бачення створення народної камерної музики. Домінуючими параметрами у розвитку жанру були акценти на *тембрально-акустичні* поєднання інструментів як по вертикалі, так і по горизонталі. Вказані інновації, зокрема акцент на тембрально-акустичні переплетення, складніше провести та відобразити у творах, що підкреслюють мелодію. Відомо, що «гарний звук» народної

музики походить від мелодії, але підкреслення та домінування мелодії на той час вважався відносно консервативним.

Цікавим прикладом вирішення цієї проблеми є твір **Цзя Гуопіна** 2011 року «Тихий звук свіжого вітру» (для баньху, шена, піпи і гучжена). Ключовим моментом у цій композиції є прагнення композитора реалізувати новий підхід до творення народної камерної музики через заміну домінування мелодичних виражальних засобів на темброво-акустичні.

Домінування темброво-акустичних комплексів є своєрідним узагальненням звукових патернів[10]. Кожен китайський музичний інструмент має свої унікальні звукові патерни, які становлять фіксоване пізнання людьми різних музичних інструментів, і це пізнання не відрізняється залежно від повноти чи неповноти звукових патернів.

При домінуванні мелодії як виражального засобу композиційні структури зазвичай набувають послідовної й завершеної форми. Натомість перевага темброво-акустичного параметра дозволяє вибудовувати музичну тканину у відносно переривчастому та фрагментарному вигляді, водночас зберігаючи гармонійне поєднання звукових елементів різних інструментів.

Звукова палітра кожного інструмента чергується із звучанням іншого у певних часових відтинках або ж вертикально інтегрується із горизонтальними лініями інших інструментів, створюючи ефект перехресної звукової презентації. Така фрагментарність звучання порушує традиційну слухову звичку сприйняття народної музики, однак не заважає її пізнанню.

---

[10] Мелодичні або або тональні патерни - це повторювані послідовності музичних нот, в метро-ритмічній організаці, які запам’ятовуються і повторюються з часом точно або варіантно. Вони можуть бути різної складності або тривалості.

Попри те, що музика наповнена знайомими звуками (навіть якщо композитор прагне розширити спектр інструментальних барв), вона постає у принципово новій формі подачі. Саме ця нова звукова організація є ключем до концепції «заміни мелодійного режиму акустичним».

Цей принцип ґрунтується на домінуванні «звукових патернів замість мелодичних» та «заміщенні мелодичного ладу акустичним». Він є оптимальним і водночас інноваційним підходом до переосмислення традиції, що може стати орієнтиром для створення майбутніх камерних композицій.

Збереження китайської культурної ідентичності в поєднанні як західних, так і китайських інструментів є важливим напрямом розвитку жанру.

Високий рівень національної свідомості та культурної самобутності більшості китайських композиторів визначає їхнє головне прагнення — вираження самобутнього китайського стилю в усіх мистецьких творах та збереження культурної ідентичності.

Водночас у музичній творчості іноді можна досягти яскравого виконавського ефекту без чіткого стилістичного позиціонування твору, незалежно від того, чи використовуються західні, чи китайські інструменти. Це значною мірою залежить від авторського задуму та програмного змісту композиції. Прикладом може слугувати «Дихання II» **Лі Бін'яна або** «Контрапункт часу» **Цзя Дакуня.** Як і в самому явищі дихання, що є природним і універсальним для всіх народів, у такій музиці відсутня потреба в спеціальних стилістичних засобах, які б чітко позначали її національну належність.

Якщо композитор використовує інструмент зі специфічною китайською стилістичною ідентичністю, його звучання, безумовно, викликатиме асоціації з Китаєм і китайською традицією. Однак ця прив'язка може бути мінімальною. Очевидно, що для музичного твору не

лише можливо, а й необхідно виходити за межі національного стилю, розширюючи простір художнього вираження.

Для створення цілісної картини про формування основних напрямів у музичній культурі Китаю, необхідно згадати «нейтральний ф'южн*», **вихід за межі культурної ідентичності у створенні музики.***

Впродовж останніх сорока років у Китаї у деяких провінціях пропагувалась тенденція так звана «нейтрального ф'южн»[11], яка означає спосіб, у який композитори суб'єктивно послаблюють свою «культурну ідентичність».

Термін «нейтральний ф'южн» не є загальновживаним у китайській музичній практиці. Однак, у контексті сучасної китайської музики, композитори часто прагнуть поєднувати традиційні китайські елементи із західними музичними стилями, створюючи унікальні композиції. Такий підхід не надає переваги жодній з культур, а натомість інтегрує різні музичні традиції на рівних засадах.

Цей метод дозволяє композиторам зберігати культурну ідентичність, одночасно впроваджуючи інновації та розширюючи межі музичного вираження. Приклади таких творів включають «Дихання II» **Лі Бін'яна** та «Контрапункт часу» **Цзя Дакуня**, де використання як китайських, так і західних інструментів створює гармонійне поєднання без чіткого стилістичного позиціонування.

Однак, дослідження камерної музики в Китаї за останні майже пів століття показують, що такі тенденції компонування музики в основному були маргіналізовані, оскільки не здобули популярності у всій Піднебесній і не заохочувалася. Дискусії про ідентичність композиторів завжди були проблематичною темою дискусій у музикознавчих колах та і, загалом, у всьому мистецтві Китаю. Дискусія - підкреслювати чи розмивати ідентичність - поки що незавершена, але для створення цілісної картини про

[11] Ф'южн - напрямок у рок-музиці, що виник на ґрунті джаз-року в 70-х рр. 20-го ст. і є синтезом музики року та джазової імпровізації.

становлення та основні напрями у музичній культурі Китаю, та, зокрема, у розвитку жанру камерно-інструментальної музики у країні, ми не повинні виключати «нейтральний ф'южн» як напрям розвитку жанру та музичного мистецтва загалом у Китаї.

Що стосується створення такої музики, то композитор **Хе Сюнтянь** може вважатися яскравим представником цього напрямку. Він зробив багато проникливих і шокуючих заяв, таких як «створювати музику так, як Бог створив усе», «незахідну, не східну, не академічну, не народну і не не-не-не-не-не-не-не-не». «Повномасштабний вихід Китаю на Захід у 1980-х роках був прогресом, а дехто наприкінці 1990-х припускав, що вихід із Заходу - це ще більший прогрес, а вихід із Заходу при одночасному виході зі Сходу - це ще більший і більший прогрес». Керуючись такими концепціями, Хе Сюньтянь створив багато так званих «юаньських» музичних творів (тобто повернення до самої музики) і назвав їх «Для всіх видів» [162, с. 11].

Ще одним прикладом може слугувати Patterns of Sound № 3 (1997), тріо для пікколо, китайської флейти та електроскрипки (інструментальне угрупування, яке саме по собі втілює нейтральний ф'южн). Patterns of Sound - це серія творів, які називають «першою мета-музикою, присвяченою всім видам людства», а також шедевром, що втілює на практиці та доводить цю теорію - «Теорія п'яти невидових форм» **Хе Сюнтяня.** Особливістю твору є репрезентація звуку як природного явища, тобто закономірностей, які композитор вловлює і прагне передати у власній формі. Звуки, що складають ці патерни, «….нагадують види, кола життя, життєві форми. Кожна форма життя, кожне коло життя, кожен вид поширюється і рухається за власною траєкторією. Звук обертається, щоб представити просту складність кругообігу видів, єдину суміш, однакове і різне, і рівність змін як єдине ціле» [162, с.48]. Хоча є ті, хто ставить під сумнів «Теорію п'яти невидових форм» Хе Сюньтяня, стверджуючи, що композитор не може бути відокремленим від впливів суспільства, в якому він існує, «Візерунки звуку № 3» пробують

довести, що композитор може припустити, що він існує «у вакуумі» і досягти точки «бути світом для себе», «світом у собі» [162, с.24].

Принципи реалізації «нейтрального ф'южн» відображена не лише у звуковисотному матеріалі, але й у ритмічній організації та структурній побудові «Sound Patterns No.3». У 151 такті п'єси використовується лише вісім звукорядів, а саме: #F - A - B - #C bA – bE – C - E (у тому порядку, в якому вони з'являються у п'єсі). Ці вісім тональностей повторно використовуються і реорганізовуються в групи по п'ять тональностей, та розташовані в трьох окремих розділах: перший - електроскрипка: #F - B - bE - bA - A; другий - китайська флейта: #F - B - bE - bA - #C; флейта пікколо: B - bE – bA - C – E [125, с.45].

Як видно з наведеного вище висотного розташування «звукового масиву», три голоси мають велику кількість спільних звуків, що, принаймні, свідчить про високу міру «однорідності», навіть якщо вони зустрічаються в різному порядку. Не схоже, що висоти голосів були обрані як група за якимось встановленим принципом. Якщо і є домінуюча характеристика цих звуковисотних комбінацій, то це чисті пентатонічні інтервали, оскільки в кожній частині їх по два-три. Однак ці інтервали не вказують на якийсь певний стиль – домінування чи західних чи східних виражальних засобів, і окреслення тональних чи атональних висотних розташувань музичних комплексів вказує на виникнення «нейтрального стилю». Розгляд ритмічної організації у творі демонструє відхід від західного канону, оскільки ефект ритмічної імітації розмивається через вільну імітацію висоти тону і фрагментарність ритму. Виходячи зі структурної побудови твору, процес імітації є безперервним протягом усього твору, без очевидного синтаксичного зв'язку, без сегментації та структурної ієрархії, що повністю порушує загальноприйняту схему музичного розвитку. Після прослуховування композиції відзначаємо, що збереження мінімуму злетів і падінь, музика нагадує «вільне падіння», рухаючись вперед за власною інерцією, поки не зупиняється природним чином після зникнення енергії,

утворюючи безперервну «інтегровану структуру» від початку до кінця. Оскільки ці перелічені аспекти відрізняються від звичної практики, вони відмінні від попереднього досвіду, як композиторського, так і слухового, що і відображає інноваційну цінність *«нейтрального ф'южн»*.

Зближення китайської та західної музики, яке пропагує китайсько-американський композитор старшого покоління **Чжоу Веньчжун** (автор Струнного квартету № 2) у певному сенсі перекликаються із згаданим вище «нейтральний ф'южн». Композитор Чжоу створює музику, яка здебільшого побудована за допомогою західних технік, через пензель китайської каліграфії та звукові образи акустичного потоку гуцину [12], утворюючи таким чином своєрідну трансцендентність китайського та західного стилів музичну тканину, яка в основному оснащена західними техніками, таким чином формуючи своєрідну трансцендентність китайського та західного стилів.

Подібний спосіб вибору та організації музичної тканини зустрічаємо у камерному творі «Татуювання» французько-китайського композитора **Ан Сун Піля.** Митець через особливу конфігурацію інструментів виражає фактуру арабських татуювань, буддійських танців та корейських архітектурних стилів у їх геометричній природі, що відображає схильність композитора до філософського підходу (відчуття простору, математичних співвідношень тощо) при до створення музики, яка не має прямого зв'язку з національними стилями та культурним бекграундом (досвідом).

Отже, у певному сенсі стратегія написання «нейтрального ф'южн» близька до західного написання музики без назви або до так званої чистої музики, яка є основним типом написання камерної музики. Протягом всієї історії західної музики більшість великих камерних творів не мають назви. Це ілюструє тезу про те, що назва не є вирішальною для цінності музичного твору. Звичайно, «нейтральний ф'южн» - це не те саме, що відсутність назви,

[12] Гуцинь - китайський 7-струнний щипковий музичний інструмент, різновид цитри.

а радше послаблення чіткої стилістичної орієнтації та підходу до мови музики, відкритої для всіх цивілізацій.

Нові принципи організації звукового матеріалу: серія, алеаторика, сонористика.

Кінець XIX - початок XX століття для усіх композиторів світу став часом прагнення відмовитись від класично-романтичної мажоро-мінорної системи організації музики та бажанням створити нові системи підходу, відтак, новаторські техніки в композиції. Пошуки нових принципів організації звукового матеріалу тривали одночасно у різних країнах. тому ім'я винахідника не встановлено. Серед основоположників новаторських технік – австр. композитор Й.-М. Гауер – автор фортепіанної п'єси «Nomos» (1911) та праці «Vom Wesen des Musikalischen» («Про суть музичного», 1920), а також український композитор Ю. Голишев, який створив струнне тріо (1914) та оркестрову п'єсу «Eisige Lied» (1919). Над цією ж проблемою працювали американський композитор Ч. Айвз, італійський піаніст і композитор Ф. Бузоні, 1907, українець М. Рославець, австрійці А. Веберн (оркестрова п'єса № 1, 1913), А. Берґ (5 пісень на сл. П. Альтенберґа, 1912).

Класичного вигляду додекафонія набула у творчості австрійського композитора А. Шенберґа, який почав працювати з цією технікою у друге дасятиліття XX століття (1914 – 1915 р.р.). Перші його твори, де послідовно використано додекафонний метод – прелюдія із сюїти для фортепіано ор. 25 (1921) та вальс із циклу фортепіанних п'єс ор. 23 (1923). Його учні А. Берґ і А. Веберн розвинули цю техніку.

Відтоді з'явилася низка композиторів, які створювали власні нові методи організації музичної тканини, такі як цілотонові гами К. Дебюссі, осьова симетрична система Б. Бартока, гармонійна система П. Хіндеміта, заснована на теорії обертонів, патерни кінцевих зсувів О. Мессіана і т.д.

Хоча деякі з них і не набули широкого застосування, кожна з цих систем, а навіть стильових спрямувань (К. Дебюссі) залишила велику

кількість творів, що підтверджують їхню логіку та обґрунтованість. Незважаючи на той факт, що майже кожен композитор у XX-му столітті намагався створити нову техніку, небагато з них дійсно стали новими системами, а більшість з них лише внесли деякі особисті доповнення на основі синтезу існуючих технік, виступили як варіанти уже існуючих.

Усі такі новаторські прояви у створенні нових систем чи технік, які відбувались у країнах Європи чи Америки, в силу відкритості Китаю на початку XX століття, мали змогу стати відомими і в країні. Молодь, яка здобувала освіту у 10-20 роках за межами країни поверталась, і, відповідно, здобутий досвід поширювала серед китайських митців, а також використовувала у своїй композиторській та музикознавчій практиці.

Отже, оскільки професійна композиція в Китаї розпочалася лише на початку XX-го століття, неминучим було повторення шляху, пройденого Заходом, наслідування та копіювання, а відтак і трансформування теоретичної системи та практичного досвіду прийомів і технік західної композиції. Однак від самого початку китайські композитори намагалися адаптувати або модифікувати західні композиторські методи відповідно до китайського способу вираження і сприйняття, і цей процес продовжується до сьогоднішнього дня. За цей період китайські композитори не лише написали багато чудових творів, але й узагальнили композиторські методи та досвід, створивши практичні посібники.

Одним із прикладів є «Метод композиції RD», який заснував Хе Сюньтянь у 1982 році, де «R» - це абревіатура для китайської мови «任意（renyi, довільно）, а «D» - для «对应（duiying, аналоги）. Хе Сюньтянь висунув ідею розвитку музичної системи: де абревіатура «R» - «довільний» стосується *вільно трактованого ритму*; також це вирішення проблеми *джерела звуковисотного* матеріалу, обмежену правилами системи, що означає «метод виведення однієї речі з іншої, і, нескінченної кількості речей, об’єднаних за спільними параметрами».

Іншими словами, метод відповідності вирішує проблему поєднання матеріалів у музичній композиції. Хе Сюньтянь створив композиційну систему, яка вважається «першим сучасним китайським композиційним методом» - формувались набори правил, які використовувались для створення композицій [119].

«Метод композиції RD» Хе Сюньтяня - це не просто правила, викладені теоретично. Багато його камерних творів, таких як «Небесна музика» та «Візерунки звуку», засновані на цьому методі. Той факт, що Хе Сюньтянь зміг створити новий композиторський метод і довести його ефективність своїми творами, показує, що китайські композитори можуть не тільки зробити власний внесок у композиторську дисципліну, а й створити нову техніку у написанні камерної музики, незалежну від західної камерної музики [167, с.47; 168, с.79; 156б с. 58].

Нестандартним, сповненим творчих знахідок є підхід до ***додекафонної серії*** сучасного китайського композитора **Гао Вейцзе.** Дванадцятизвуча вертикальна серія у композиції Гао Вайцзе «Таємничий сон» для соло альта з фортепіано вражає винахідливістю митця у вертикалізації серії та свідчить про його математично-раціональний підхід у творенні музики, який, не зважаючи на чіткі логічні розрахунки має мистецько-художню цінність, створює відповідний таємничо-містичний настрій, світ неземних образів.

У середині 1990-х років композитор уже в іншому ключі підійшов до компонування творів – створив «штучну гаму без октавного циклу». Кожен відтинок гами піднімається вгору на 11 півтонів (тобто до обрамленого сі, що є одночасно кінцевою нотою попередньої гами і початком наступного складу). Відхід від традиційної ладової організації у китайській музиці окреслює її тональною, і водночас атональною, у залежності від визначених тональних устоїв. Таким чином, Гао Вейцзе відкрив нові шляхи розвитку для власних творів, і в той же час послужив зразком для інноваційного мислення композиторів Піднебесної.

Проблему струнного строю для гучженя **Гао Вейцзе** вирішує у камерно-інструментальній комопозиції «Шао II» (для шести народних музикантів, 1995) [106, с.129].

Продемонстровані композиції **Гао Вейцзе** вирізняються різними техніками організації музичної тканини, своїми специфічними ладовими нахилами [106, с.129; 74, с.32-39; 27, с. 11-18].

Багато інших китайських композиторів також досліджують, експериментують або винаходять різні нові техніки в тій чи іншій мірі, такі як система композиції **Тайцзи Чжао Сяошена** та метод п'яти елементів композиції **Фан Сяоміна**. Композитори шляхом винаходу нових технік, їх нетрадиційного індивідуалізованого використання посилеюють міру оригінальності своїх творів, є проявом бажання кожного композитора творити щось нове, незичне, відмінне від попереднього і, водночас, талановито-художнє, затребуване суспільством [129].

Висновки до другого розділу

Ранній етап розвитку жанру камерної музики в Китаї став міцним фундаментом для подальшого розитку камерно-інструментальних ансамблів у яких поряд із використанням західно-європейських технік і форм все яскравіше і рельєфніше китайські композитори почали використовувати і демонструвати традиційні східні мовні системи. Незначна різниця між китайською народною музикою та китайською народною камерною музикою, яка полягає в тому, що остання має чітку і складну структуру, зазвичай не є імпровізаційною, а виконавці мають високий рівень професіоналізму, тоді як перша не має ясно виражених вимог до структури твору, здебільшого їм притаманні риси імпровізаційності, їх виконання не ставить надмірних вимог до рівня професійної майстерності виконавців.

Композиції камерної музики характеризуються витонченістю, доволі складним способом укладення тематичного матеріалу, переважанням поліфонічного способу викладу перед гомофонна-гармонічним; в образно-настроєвому плані домінують делікатні тонкі музичні емоції. Усі композитори володіють технікою аранжування та талантом імпровізації.

Виділяємо кілька етапів у розвитку камерно-інструментальної музики.

Перший етап розвитку камерної музики в Китаї припадає на 1910–1930-ті роки, коли почали формуватися жанрові основи цього напрямку.

Однією з головних причин «пізнього» становлення камерної музики в Китаї була тривала ізоляція давніх народів. Китай розвивався відокремлено від західного впливу через низку політичних, соціальних і релігійних чинників.

У країні домінувала усна традиція передачі народної музики, що ґрунтувалася на виконанні пісень і танцювальних зразків, а композиторське втручання було мінімальним або взагалі відсутнім. Це пояснюється браком розвиненої теорії композиції в китайській музичній культурі того часу.

Початок XX століття став періодом активного інтересу до західної культури, особливо після подій 1912 року. Це спричинило значний відтік талановитої китайської молоді до країн Західної Європи та Америки, де вони здобували освіту в різних мистецьких напрямах. Повернувшись на батьківщину, ці музиканти застосовували набуті знання у створенні музичних закладів, розвитку музичної освіти та композиторської діяльності, зокрема в галузі камерно-інструментальної музики.

Музикознавці Китаю, запозичуючи європейські жанрові моделі камерної музики, наголошували на важливості збереження національної самобутності в усіх жанрах, особливо в камерно-інструментальних ансамблях. Водночас адаптація західної камерної музики ускладнювалася

через відмінності в метроритмічній організації та мелодичній інтонації китайських інструментів, а також через відсутність тембральної інтеграції. До того ж, на початку XX століття в Китаї не було достатньої кількості професійних композиторів і музикантів, обізнаних із новаторськими композиторськими техніками.

Ранні китайські ансамблеві твори за своєю структурою нагадували великі хори, де кожен голос (у цьому випадку інструментальна партія) лише незначною мірою відхилявся від основної мелодії. Проте згодом ситуація змінилася. Митці, які повернулися після навчання в європейських мистецьких закладах, почали ділитися своїм досвідом, сприяючи розвитку професійного композиційного мистецтва та відкриттю музичних навчальних закладів.

Серед китайських композиторів, які здобули освіту за кордоном, особливо виділяється **Сяо Юмей**. Його Струнний квартет e-moll (1915–1916) вважається найдавнішим зразком китайської професійної камерної музики. Іншим значущим твором цього періоду є Струнний квартет **Чжао Юань Женя**, написаний у 1916 році.

Перші камерні твори китайських композиторів значною мірою спиралися на європейські зразки, зокрема на структуру струнних квартетів. Вони дотримувалися канонічної форми циклу та архітектоніки кожної частини, водночас намагаючись наповнити музику національним змістом, інтегруючи китайські виражальні засоби в європейські форми.

До початку тридцятих років у сфері жанру було затишшя, проте у 1930–1940-х роках знову почали з’являтися камерні твори китайських професійних композиторів. Серед них — Ні Ер, Ренґ Гуан, Хуан Іцзюнь, Тан Сяолінь, Сань Тун, чиї роботи відіграли важливу роль у подальшій еволюції китайської камерної музики.

Період з 1949 - 1980-х років, на який припадає **Культурна революція** (1966—1976 р.р.) в Китаї у розвитку музичного мистецтва, і загалом культури характеризується істориками, музикознавцями доволі

неоднозначно. З однієї сторони, цей період вважається надзвичайно важким в усьому музичному мистецтв, також у розвитку камерно інструментальної ансамблевої музики. Політика Мао Цзедуна, яка визнана помилковою зразу у 1981 році і по сьогоднішній день, була спрямована на відмову від старої культури та від впливів Заходу.

Але, у перші сім років від дати утворення **Китайської Народної Республіки (КНР, 1 листопада 1949** року), в культурі і в музиці відбулись позитивні зміни. На високий рівень було піднято питання розвитку музичної освіти. Були відкриті Шанхайська, Пекінська, почали працювати консерваторії в Тяньцзіні, Шеньяні, Сичуані, Ухані, Сіані, Гуанчжоу. Талановиті музиканти - Лі Цуйчжен, Лі Цзялу, Ся Гоцюн, У Лен, Фань Цзишеі, Чжан Цзюньвей, І Кайцзі, Хун Шікуй, Лі Чаісу, Чжу Гун-і - стали основою професорсько-викладацького складу вишів.

Було створено низку ансамблевих творів камерно-інструментального жанру провідними композиторами: **У Цзуцян, Цю Вей, Чжу Шен'єр, Ціан Венъе, Хе Чжаньхао**, **Чжу Шен'єр, Ши Юнкан, Дін Шанде.**

Значення цих композицій полягає в тому, що в плані формотворення, виражальних засобів, тощо, вони заклали важливе підґрунтя для подальшого розвитку жанру.

Домінуючою лінією в музичному мистецтві було звернення до китайських народних пісенно-танцювальних зразків. Також для вираження особливостей китайського фольклору закликалось використовувати академічні європейські інструменти.

Водночас у композиціях митців старшого покоління вже спостерігаються віяння європейської школи: відбувається ускладнення гармонічної мови, поряд із традиційною китайською імпровізаційністю та варіантним принципом розвитку з'являються ознаки поліфонії.

Прогресивні новаторські тенденції у розвитку ансамблевої інструментальної музики знайшли продовження, розквіт у наступному етапі після «Культурної революції» **у 80-х роках минулого століття**.

Шлях поєднання традицій двох культур у жанрі камерної музики ґрунтувався на зразках західно-європейської музики, зберігаючи національні китайські традиційні риси. Китайську музичну ментальність.

Цей період розвитку жанру відрізняється кількома основними тенденціями та відповідними особливостями і характеристиками. Відзначаємо наступні.

- ***«Змішування» західних і китайських інструментів***, як результат – своєрідні темброві поєднання. Найпоширенішою формою стали камерні струнні квартети **Тань Дуня, Хе Сюньтяня**, **Чжоу Лун**а, **Лі Сяоцзи**, **Го Веньцзіна Чжан Цяньї.**

Поява новаторських технік на Заході, емансипація дисонансів, практика діалогічних співвідношень інструментів у камерних ансамблевих творах стала орієнтиром для китайських композиторів у подоланні унісонного звучання усіх партій, відійти від традиції звучання «великих хорів».

Відомо, що китайська народна інструментальна музика включає чотири типи інструментів: духові, щипкові, струнні та ударні. Натомість, китайські композитори частіше у камерних ансамблевих складах поєднують різні групи інструментів. Так у квінтеті народної музики «Сі» (1995) Ян Лі Цін увів у склад ансамблю три різні типи інструментів: гучжен, ерху, янцінь, сопілку та ударні.

Безпосереднє поєднання китайських народних та європейських академічних інструментів утворює новий тип камерної музики. Прикладами таких композицій виступають твори **Ван Сіліня, Ло Чжунгуна, Дін Шанде, Цао Гуанпіна, Лінь Хуа, Яе Лі-Цин, Ван Цзяньміня, Лю, Чень Сяоюна**

З вибору інструментів перелічених творів видно, що композитори цього періоду мають тенденцію обирати поєднання китайських та західних інструментів з сильним акустичним розділенням, наскільки це можливо, щоб композитори могли максимально дослідити невідому акустику.

- ***домінування класичної традиційної західної камерної музики поступово змінюється новаторськими стильовими рисами та використанням нових технік, у яких поряд із традиційними, використовуються не лише незвичні склади, але й електроакустичні чи саморобні інструменти***. Завдяки цій транскордонній природі поняття жанру камерної музики було розширено, і завдяки цій характеристиці міксу відкрилися необмежені шляхи для створення камерної музики.

У західній музиці другої половини XX-го століття часто зустрічається використання композиторами електронних інструментів, які класифікуються як камерна музика. Твір «Татуювання» **Ан Сун Піля** 2002 року - це твір для альта та електроніки, який став дуже поширеним у західній музиці з XX-го століття.

Вагому роль у компонуванні таких нетрадиційних творів відіграють ударні інструменти. Такими творами є опуси Чжан Хаофу, Чжао Сі, Чжан Сюру, Чень Мушенга.

Отже, коротка характеристика та перелік камерно-інструментальних творів китайських митців впродовж XX – початку XXI століття свідчить про кілька основних шляхів розвитку жанру. Це:

- засвоєння західних камерних форм, технік, виражальних засобів для втілення у китайських творах із збереженням національного змісту;
- культивування національних основ у музичній творчості, поряд із традиціними народними інструментами - використання незвичних оригінальних - звернення до китайських народних пісенно-танцювальних зразків.

- введення китайських національних та європейських класичних інструментів;
- поряд із традиційними, використовуються не лише незвичні склади, але й електроакустичні чи саморобні інструменти.

Слід зазначити, що межі - параметри описаних вище шляхів часто не є абсолютними, і розмежування проводиться частково через необхідність категоризації, а частково в бажанні структурування змін та виражальних особливостей в композиторському мисленні китайських митців у жанрі камерної музики. Насправді, ці зміни в певній мірі розмили межі жанру камерної музики. Їх новації, розширені та оновлені склади вийшли за межі прописаних парадигм.

Зміни виражальних особливостей, структурних, архітектонічних та фактурних новацій стали виразником широкої палітри **стильових тенденції** у камерно-інструментальному жанрі Піднебесної.

Взаємозв'язок форми та змісту призводить до зміни музичної мови, відтак, стильових особливостей письма, а, відповідно прийоми музичної мови можуть призвести до створення нових форм. У цьому процесі при написанні музики європейськими та китайськими композиторами, необхідно враховувати їх світоглядні позиції, спосіб сприйняття дійсності, національні традиції аспектів художнього мислення.

У мовно-виражальному та стильовому спрямуванні нотного письма китайських композиторів у сфері камерної музики ми виділяємо такі основні вектори розвитку:

- **Композиції європейські за формою, китайські за змістом.** Музика як вид мистецтва, є своєрідним **поглядом «спрямованим всередину»,** а камерна музика - тим більше. У західних композиторів позиція щодо природи жанру камерної музики, ґрунтується на поглибленому зосередженні на своїх емоціях, почуттях, тобто це, по суті, музичний жанр, «звернений всередину».

Позиція композиторів Піднебесної інша. Від самого початку, впродовж багатьох століть китайські композитори свідомо використовували камерну музику **як «екстравертний» жанр,** тобто для вираження явних об’єктів або значень, і ця зміна якраз і відображає різний підхід китайських і західних композиторів до камерної музики.

У китайських композиторів превалює відображення конкретних об’єктів або картин, переважно із програмними назвами: це опуси «Вітри, елегії та пісні» **Тан Дуна**, «Пісні для цитри» **Чжоу Луна**, «Сільський фестиваль» **Мо Вупіна**, «Фестиваль джерел» **Цзя Дакуня**, «Сцени з опери» **Ху Сяо**, які мають назви, пов'язані з конкретними китайськими культурними об'єктами. Камерно інструментальні твори - Струнний квартет № 2 **Чжоу Веньчжуна**, Струнний квартет № 2 **Ло Чжунгуна** та Струнний квартет № 1 **Чень Сяоюна** є менш відомими прикладами, у яких не використані програмні назви, але вони складають меншість серед китайських камерних творів.

У композиції **Чжан Далуна** «Альбатрос» з дев’ятьма струнними інструментами використані унікальні інтонації народної пісні «Альбатрос» з північного Шеньсі. Іноді для асоціації з тембрами китайських народних інструментів композитори шукають інших засобів та прийомів. У «Чотирьох поемах династії Тан» **Ян Ліцін** досягає звучання народних інструментів різними способами у кожній з чотирьох п’єс.

«Нове творення народної музики» передбачає - нові типи фактурного викладу: перехід від унісону з октавними вторами до голосів інструментів, які викладаються з домінуванням мелодія з розгалуженням голосів - підголосків чи поліпластового нашарування кількох горизонталей, або головна домінуюча тема з акомпанементом.

У камерних творах народної музики, які не спираються на специфічні традиційні фольклорні зразки, використання сучасних технік письма підвищує ймовірність того що твори компонуються із виявленням своєрідного індивідуального почерку

- **Відбувається заміна комплексів мелодичних виражальних засобів на тембрально-акустичні**

Починаючи з 1980-х років домінуючими параметрами у розвитку жанру були акценти на *тембрально-акустичні* поєднання інструментів як по вертикалі, так і по горизонталі.

Високий рівень національної свідомості та культурної самобутності у більшості китайських композиторів приводить до їх основного прагнення - вираження в усіх творах мистецтва самобутнього китайського стилю, збереження «культурної ідентичності».

- **Вихід за межі культурної ідентичності у створенні музики**

Впродовж останніх сорока років у Китаї у деяких провінціях пропагувалась тенденція у який композитори суб'єктивно послаблюють свою «культурну ідентичність». Однак такі тенденції компонування музики не здобули популярності у всій Піднебесній і не заохочувалася. Дискусія - підкреслювати чи розмивати ідентичність - поки що незавершена

У певному сенсі стратегія написання «нейтрального ф'южн» близька до західного написання музики без назви або до так званої чистої музики, яка є основним типом написання камерної музики.

Пошуки нових принципів організації звукового матеріалу тривали одночасно у різних країнах. Усі такі новаторські прояви у створенні нових систем чи технік, які відбувались у країнах Європи чи Америки, в силу відкритості Китаю на початку XX століття, мали змогу стати відомими і в країні. Отже, оскільки професійна композиція в Китаї розпочалася лише на початку XX-го століття, неминучим було повторення шляху, пройденого

Заходом, наслідування та копіювання, а відтак і трансформування теоретичної системи та практичного досвіду прийомів і технік західної композиції. Однак від самого початку китайські композитори намагалися адаптувати або модифікувати західні композиторські методи відповідно до китайського способу вираження і сприйняття, і цей процес продовжується до сьогоднішнього дня.

Відхід від традиційної ладової організації у китайській музиці окреслює її тональною, і водночас атональною, у залежності від визначених тональних устоїв; у творах також використана додекафонна техніка. До таких експериментаторів відносимо Гао Вайдзе, Тайцзи Чжао Сяошена. Композитори шляхом винаходу нових технік, їх нетрадиційного індивідуалізованого використання посилюють міру оригінальності своїх творів, є проявом бажання кожного композитора творити щось нове, незичне, відмінне від попереднього і, водночас, талановито-художнє, затребуване суспільством.

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ ТА СТИЛІСТИКИ ПРОВІДНИХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛЯХ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XX ТА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

В цьому розділі досліджені особливості музичної мови та стилістики провідних китайських композиторів окресленого періоду – 80-і роки XX – XXI століть.

У XX столітті композитори усього світу зосередились на пошуку нової альтернативної системи для заміни традиційної системи композиції кількох найближчих попередніх епох.

3.1. Синтез фольклору та сучасних тенденцій музичної мови на прикладі інструментального ансамблю Чжан Цяньї «Прощання» для флейти, фортепіано, кларнету, альта та ударних інструментів

Камерно-інструментальний ансамбль Чжан Цяньї «Прощання» (1983) демонструє основні тенденції музичної мови митця, а саме роль сучасних композиторських технік із яскравими проявами фольклору. Твори Чжан Цяньї (нар. 1959) – китайського композитора, доктора філософії посідають значне місце у розлогій палітрі китайської музики. Чжан Цяньї був членом 9-го, 10-го і 11-го Національного комітету Китайської народної політичної консультативної конференції, директором Асоціації китайських музикантів, запрошеним професором університету Яньбінь. Творчий доробок композитора доволі різноманітний за жанрами та складами. Чжан Цяньї є автором симфоній, камерної та вокальної музики, опер, сценічних драм та значної кількості композицій для фільмів. Також чималу частину робіт складають інструментальні твори, а саме: симфонічна поема «Північний ліс», симфонічна сюїта «Випадкові думки в Юньнані», симфонічний каприс «Наші минулі роки», Концерт для

віолончелі, Струнний квартет «in A», Квартет для віолончелі. Зазначимо, що саме в композиціях для інструментального ансамблю якнайкраще можна виявити прикметні ознаки музичної мови композитора.

На сьогоднішній день актуальними залишаються питання, що стосуються проблематики взаємовпливів китайського та європейського мистецтва. Зауважимо, що цьому сприяють глобалізаційні процеси, які спричиняються до зближення цих культур. У такий спосіб виникає тісна міжкультурна комунікація, внаслідок якої з'являються численні мистецькі проекти, фестивалі, конкурси, конференції, тощо. Одним із важливих контекстів прояву цієї взаємодії є інструментальна творчість, яка постає тим «майданчиком, на якому реалізується діалог музичних культур.

Особливу увагу китайських композиторів (таких як Тан Дунь, Чен І, Чжоу Лун, Чен Чіґанґ), привертає втілення національного колориту, опора на фольклор. Схожі тенденції науковці простежують і у музичному доробку Чжан Цяньї. Митець значний час досліджував китайську народну музику різних етнічних груп країни. Зокрема, у його альбомі «Легенда», який записаний і виданий у 1994 році, композитором опрацьовано понад 13 народних пісень, робота над яким тривала більше двадцяти років. У цих композиціях митець, інспірований фольклором етнічних груп Китаю, передає специфіку звучання народних інструментів, а також основну увагу приділяє відтворенню певних особливостей виконання. У виборі тематики для композицій автор, зазвичай, використовує міфологічні сюжети, історичні легенди. Часто зустрічається опора на фольклор, спостерігається запозичення з нього окремих тем, сюжетів та виражальних засобів. Звертаючись до глибинних пластів народно-пісенної та інструментальної творчості, сучасний китайський митець Чжан Цяньї створив низку творів, присвячених вагомим історичним постатям та подіям. Серед них слід згадати найпопулярніші: «Да Ши», «Чингісхан», «Даянфан», «Прощання», «На вершині гори Надонг», «Похід до Тибету», «Тяньлу» та інші. Саме у

музичній мові цих творів найбільш повно увиразнюється опора на національні джерела.

Інструментальний ансамбль Чжан Цяньї *«Прощання» для флейти, фортепіано, кларнету, альта та ударних інструментів* скомпонований у 1983 році та репрезентує ранній період творчості композитора. Свій задум автор втілив у наскрізній формі. Це програмний твір, підґрунтям для якого постала історія кохання славного генерала Сян Юя[13] та його наложниці Юджі, що опинились в оточені під час вражаючої битви при Ґайся[14]. Форма твору вкладається у наскрізну за формулою: a-b-c-d-e-f-g з інтонаційними арками.

Розпочинається композиція невеличким ритмічним вступом ударних інструментів, у партії яких прослідковуємо перехід від руху четвертних до тремоло, що викликає алюзії до початку військових дій. Контрастом до енергійної, «бойової» теми виступає розлога, широкого дихання мелодія, що передає образ Юджі. Ніжна, тендітна мелодична побудова у виконанні партії флейти, занурює слухача у трепетні переживання молодої наложниці (Приклад №1).

Приклад №1 Чжан Цяньї «Прощання» (ц. 1)

Згодом вона зливається в барвистий дует із кларнетом, що уособлює образ Сян Юя (Приклад №2).

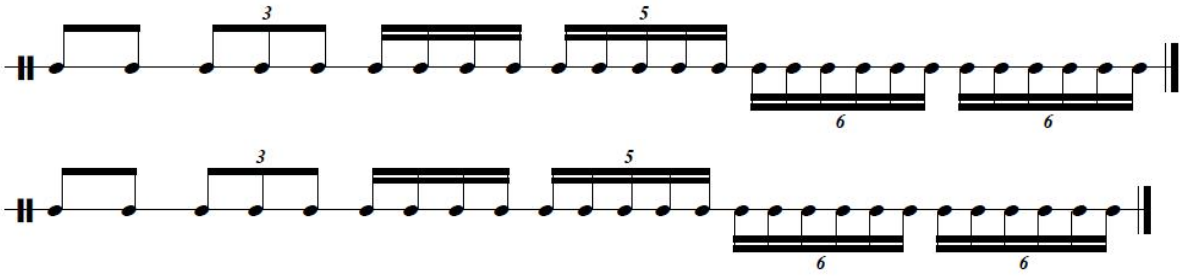
---

[13] Сянь Юй – китайський політичний і військовий діяч. Його життєва історія була надзвичайно цікавою, тож у китайському мистецтві здобула особливу популярність та стала сюжетом для багатьох творів для театру, літератури та кіно.

[14] Битва при Ґайся – вирішальна битва чу-хуанської війни у стародавньому Китаї. Вона вважається однією із найважливіших у історії, адже після неї династія Хань поширилась на теренах всього стародавнього Китаю.

Приклад №2 Чжан Цяньї «Прощання» (ц. 1)

Важкі акордові вертикалі, що ґрунтуються на нонакордах із опорою в «g» та «d» переривають ніжний діалог закоханих та передають напруженість військових подій, що відбуваються навколо. На противагу попереднім ліричним образам, композитор вводить моторошну та дещо грізну партію віолончелі, що уособлює образ противника Сян Юя – Лю Бана. Для якнайточнішої характеристики персонажу композитор послуговується використанням глісандованих прийомів. Несподівано з'являється напружена остинатна інтонація речитативного типу, яка викликає алюзії до фанфарного звучання. В її основі - прогресуюче дроблення масштабно-тематичних структур. Вона уособлює фатальну силу, перепону для закоханих, яка постійно нагадує про незворотність трагічних подій (Приклад №3). Схоже смислове навантаження та використання остинатного ритмічного елементу прослідковуємо у початковій ритмоформулі «Болєро» Моріса Равеля.

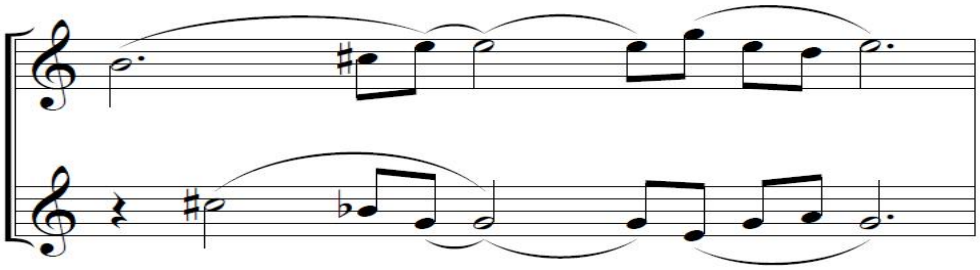


Приклад №3 Чжан Цяньї «Прощання» (ц.2)

Почергове проведення цього остинатного елементу спочатку у флейти, згодом у віолончелі, кларнету та знову у флейти, з відповідними устоями на «f», «fis» та «g» та використанням канону, утворює надзвичайно яскравий та

бурхливий сонористичний ефект, що ще більше підсилює напругу музичного вислову.

Наступна побудова продовжує розвиток образно-настроєвої лінії та передає буремний час, в якому перебувають герої. Прослідковуємо діалогічність партій між собою, мелодика яких, набуває рис декламаційності. Єдність всіх мелодичних ліній створює цілісний, багатовимірний образ, що передає відчуття любовного переживання. Партії флейти та кларнету продовжують комунікувати між собою, завдяки введенню різноманітних поліфонічних прийомів, зокрема інверсії однієї і тієї ж мелодії. Основою постає інтонаційний матеріал, заснований на септимових та секундових ходах та їх поєднаннях (Приклад № 4).

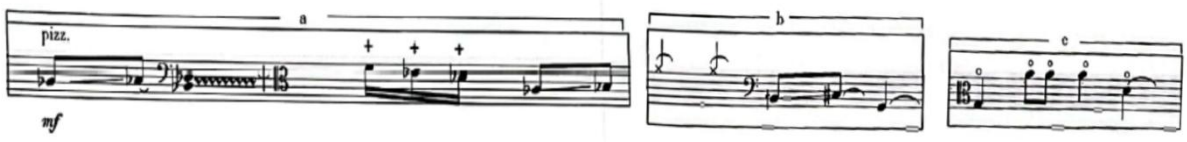


Приклад №4 Чжан Цяньї «Прощання» (ц. 4)

Поява остинатного проведення партії флейти з опорою на «с» символізує фатум, що нависає над закоханими. Перегукування між фортепіано, флейтою та кларнетом, які мають ідентичні початкові ритмічні формули, проте зазнають індивідуального розвитку, створюють ефект напруженого емоційного стану. У партії віолончелі композитор послуговується технікою контрольованої алеаторики та чергуванням витриманого тону задля довершення моторошної картини.

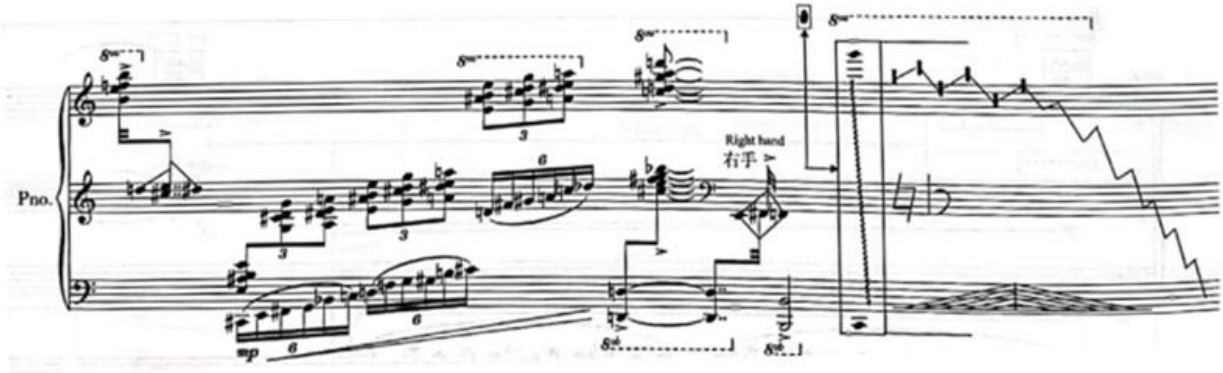
Відтворення нового ніжного образу знаменує ліричний центр всієї композиції. У цій побудові автор протиставляє лагідну мелодику закоханих та грізний образ Лю Бана. Дуетний виклад між партіями флейти та кларнету стає центром усього полотна. Основу мелодичної лінії складають ніжні секундові та терцієві поєднання. Композитор вдається до введення канону в інверсії однієї і тієї ж мелодії. На противагу такому світлому образу автор

використовує тремольовані та ґлісандовані поєднання, а також використання контрольованої алеаторики у партії віолончелі, які додають розвитку сюжетної лінії більшої тривожності та бентежності. Наступним пластом багатопластової фактури постають фортепіанні речитативні інтонації, які доповнюють музичне полотно новими смисловими барвами. Динамізація музичного вислову призводить до появи дзвінких, дещо порожніх акордових вертикалей кварто-квінтового поєднання у партії фортепіано.

Автор продовжує створювати напругу музичного вислову, вводячи в музичну канву нову фазу у розвитку музичного полотна, (припадає на кінець цифри 4), в якій центральним постає образ Лю Бана. Композитор Чжен Цяньї використовує у партії віолончелі чітко обрамлений мелодичний паттерн (a,b,c), який повторюється у зазначених комбінаціях (Приклад №5). У поєднанні із порожніми, грізними квінтовими перегукуваннями у партії фортепіано вони передають відчуття ейфорії перед наближенням «смертельного бою». Переживання закоханих проявляється в «обірваних» інтонаціях, що ґрунтуються на секундових та септимових поєднаннях. Зауважуємо тріольний елемент із інтонації фатуму, який знову з'являється у партії фортепіано та ударних інструментів, сигналізуючи про наближення вирішального моменту.

Приклад №5 Чжан Цяньї «Прощання» (ц. 4)

У наступній побудові композитор розвиває драматичну образно-настроєву лінію завдяки поступовому нашаруванню всіх темброво-фактурних пластів. Автор досягає максимального напруження музичного вислову, що знаменує появу ґенеральної кульмінаційної зони (ц.8). Задля досягнення вершини бурхливого образу автор звертається до значної кількості сонорних елементів. Так, у партії фортепіано прослідковуємо

поступове нашарування голосів у вертикальні співзвуччя, що досягають септ- та нонакордів із доданими тонами. Динамізація музичної побудови спричиняється додаванням хроматичних кластерів. Чжан Цяньї насичує фактуру різноманітними тембровими та регістровими зіставленнями. Кожен інструмент має свою виражальну силу, які в процесі розвитку накладаються один на одного та утворюють максимально насичену драматичну побудову. Композитор зберігає поєднання партій флейти та кларнету, проте цього разу поєднує їх між собою дзеркально. Задля відтворення музичними засобами в уяві слухача моменту смерті головних героїв композитор вводить важкі акордові комплекси, що створюють напруження та драматизують побудову: використовує елементи алеаторики (Приклад №6).



Приклад №6 Чжан Цяньї «Прощання» (ц. 9)

Наче передсмертні слова, звучать мелодичні фрази партій флейти та кларнету, в яких виринають остинатні інтонації фатуму, що символізують перемогу зла над коханням. На фоні дуету цих партій, які поєднуються канонічно, з'являються порожні кварто-квінтові акордові комплекси у верхньому регістрі, що передають відчуття ірреальності, ефемерності. А у партії віолончелі з'являється послідовність із активних та грізних кварт, що передають перемогу Лю Бана над Сян Юєм та Юджі, зла над добром.

Отже, спираючись на добре відому історію легендарного полководця Сян Юя та його трагічну загибель, композитор створив цілісну, емоційно насичену композицію, майстерно поєднавши західноєвропейські виражальні засоби з китайським колоритом.

Митцю вдалося передати атмосферу тривожності, що відображає драматичний стан закоханих, які опинилися на межі життя і смерті. Автор використовує яскраві дисонансні акордові поєднання з домінуючими кварто-квінтовими співвідношеннями, а також вводить напружену інтонацію фатуму, яка час від часу прориває крізь музичну тканину.

Чжан Цяньї вибудовує інтонаційні арки, що органічно об'єднують композицію на архітектонічному рівні. У «Прощанні» всі виражальні засоби підпорядковані головній меті – якомога точніше передати ідейний зміст та емоційну глибину твору.

У композиції зустрічаємо використання різноманітних технік композиції, зокрема сонористики, що найяскравіше проявляється у партіях ударних інструментів та фортепіано. В них автор створює різноманітні шуми, що підсилюють напруженість музичного вислову а також особливі регістрові співставлення. Слід зауважити і введення в музичну канву алеаторичних композиційних прийомів, а саме контрольованої фактурної алеаторики. У такий спосіб композитор прагне якомога краще передати емоції головних героїв та розвиток напруженого сюжету. Саме завдяки алеатириці втрачається відчуття традиційної музичної форми, і побудова набуває рис наскрізного розвитку. Партитура твору сповнена особливими артикуляційними позначками, які впливають на сонористичні ефекти, а також додають свободи у інтерпретації партії. Типи викладу в інструментальному ансамблі «Прощання» Чжана Цяньї поряд із гомофонно-гармонічним, рясніють різноманітними проявами поліфонічних елементів, проведення яких постають одним із основних принципів у розвитку центральних музичних образів. Всі інші інструменти (ударні та фортепіано) створюють ефект просторовості та стають тим підґрунтям-тлом, на якому розвиваються ключові сюжетні лінії.

В інструментальному ансамблі «Прощання» присутність національного начала проявляється насамперед у втіленні образів китайських історичних осіб, історичними подіями. Разом з тим автор

використовує традиційні національні інструменти, зокрема китайський барабан, баньґу (невеликий китайський односторонній барабан) та маленький китайський гонг, що допомагають якнайповніше відчути музичний звукопис Китаю. Варто також зауважити використання звукозображальних елементів, які націлені на створення алюзії до звучання певних китайських інструментів а також особливості гри на них.

Отже, детальний аналіз форми та засобів музичної виражальності твору китайського композитора Чжан Цяньї допомагає визначити основні засади музичної мови митця для глибшого розуміння його стилю, виявлення у ньому національних особливостей. Використання алеаторики, сонористики, сучасних гармонічних прийомів, кластерів свідчать про талановите введення новаторських європейських технік. Стиль Чжан Цяньї у інструментальних композиціях репрезентує синтез китайських та європейських традицій.

3.2. Прояви імпресіонізму та елементів новаторських технік в Октеті Янг Йонга: флейта, гобой, кларнет in B, труба in C, тромбон, ударні музичні інструменти, альт і контрабас

Музичне мистецтво попередніх епох, включно з XIX століттям, відзначалось побутуванням єдиного переважаючого стилю, у певних часових рамках, з характерними йому особливостями. Помітні зміни у цій ситуації відбулись починаючи від XX століття. Розгалуження філософських поглядів, розвиток музичного мислення та соціокультурних тенденцій призвів до формування різноманітних стилів, що об’єднались у напрями модернізму, постмодернізму, тощо. У сучасній соціокультурній ситуації маємо існування єдиного інформаційного простору, що сприяє активній взаємодії численних різноманітних культур. Це спостерігаємо і на прикладі взаємопроникнення європейських і позаєвропейських національних

тенденцій, що призвели до культурної конвергенції в академічній музиці, а також до естетико-семантичної трансформації певних уявлень у західній і східній музичних культурах [33, с. 42].

Музична культура Китаю, що формувалася китайськими митцями з часів утворення Республіки Китай, у певні періоди тяжіла до європейських традицій. Проте зі зміною соціального устрою, зокрема під час «культурної революції», такі тенденції часто стикалися з неприйняттям суспільства. Наприкінці 1970-х років уряд провів низку реформ, які сприяли свободі висловлювання. Цей період політичного «потепління» ознаменувався інтенсивним творчим розвитком: митці, сповнені ентузіазму, активно шукали нові шляхи самовираження.

Зокрема, в музичному мистецтві останньої третини XX століття спостерігається вихід китайської професійної музики на новий етап розвитку. Це проявляється у зростаючій зацікавленості музичною естетикою «Нової хвилі». Прихильники суспільних реформ із великим ентузіазмом сприйняли цей стиль, що приніс свіже звучання та нові ідеї. Китайські композитори ретельно вивчали сучасні західноєвропейські композиційні техніки, адаптовували їх до національних традицій і, поєднавши ці підходи, створили унікальний стиль, що вирізняється високим рівнем індивідуальності.

Серед видатних композиторів, які розпочали свою творчу діяльність у Китаї наприкінці XX століття, почесне місце належить Янг Йонгу (нар. 1955) — китайському композитору та професору кафедри композиції Центральної консерваторії. Його перші музичні враження формувалися під впливом Пекінської опери та народних пісень, характерних для північного Китаю. Згодом цей досвід відіграв вирішальну роль у виборі професійного шляху.

Свою музичну освіту Янг Йонг розпочав у 1973 році, вступивши до Центральної Пекінської консерваторії на спеціальність «композиція». Згодом він продовжив навчання в магістратурі цього ж закладу. Протягом 1979–1982 років він вивчав поліфонічну композицію під керівництвом

професорки Сяо Шансянь[15] і здобув ступінь магістра за спеціальністю «теорія композиції та композиційних технік».

Після завершення навчання у 1982 році Янг Йонг розпочав викладацьку діяльність у Центральній консерваторії Пекіна. У 1987 році він переїхав до США, прагнучи продовжити освіту, а в 1995 році здобув докторський ступінь в Університеті Брандейса. Під час навчання в США композитор зацікавився сучасними методами аналізу музики, зокрема системою аналізу Шенка та теорією Ф. Лемана, а також вивчав новітні техніки композиції, такі як алеаторика, мінімалізм та електронна музика. Значний вплив на його творчий світогляд справила музика Едгара Вареза, одного з провідних авангардних композиторів XX століття. У 2006 році Янг Йонг повернувся до Китаю, збагачений новими ідеями та натхненний національною культурою. Він відновив викладацьку діяльність на кафедрі композиції Центральної консерваторії Пекіна, де передавав свої знання наступним поколінням митців.

Творчий доробок композитора охоплює широкий спектр жанрів і стилів. Його музичне мислення та індивідуальний авторський стиль яскраво проявилися у фортепіанному циклі «Дві музичні п'єси Цинхай», де перша п'єса написана у строгому жанрі пасакалії, а друга — у стилі легкої танцювальної музики. Серед інших знакових творів Янга Йонга слід виокремити такі вокальні та інструментальні композиції: «Нові шістнадцять дощок» (2004), «Роздуми на гірському озері» (2002–2003), «Пісня річки»

[15] Сяо Шансянь (1905-1991) — музичний педагог і композиторка. Протягом 1924–1928 років здобувала освіту у Пекінській жіночій вищій школі, де навчалася гри на фортепіано у класі музикантів Владімера А. Гарца (Vladimer A.Gartz) та Каміли Альбертівни Бенуа-Хорват. Гри на національних інструментах ерху і піпу навчалась у педагога Лю Тяньхуа, а теорію музики і історію музики викладала Сяо Юмей. Після закінчення школи в 1928 році Сяо Шансянь приїхала до Шанхаю і була запрошена на роботу асистентом викладача в спільному класі фортепіано Національної консерваторії. У 1930 році вона продовжила професійне вдосконалення в Королівській музичній Академії у Брюсселі (Бельгія). Після закінчення навчання восени 1935 року повернулась в Китай, а навесні 1936 року одружилася з німецьким диригентом Германом Шерхен (Hermann Scherchen), який входив у десятку найкращих диригентів світу. Після одруження Сяо Шансянь разом зі сім'єю переїхала до Швейцарії, займалась педагогічною діяльністю, читала лекції, писала і публікувалась в основному в Берні і Лозанні. У 1950 році вона повернулася до Китаю з трьома дітьми і працювала професором і викладачем у відділі композиції Центральної консерваторії до виходу на пенсію. Окрім викладання, вона займалась академічною діяльністю та перекладом.

(2001), «Цвітіння орхідей» (2001), «Чотири пісні Лі Привітання» (2000), «Свинцеве ехо і ехо золоте» (2000), «Гірський хребет» (1998), «Гробниця Су Сяоксяо» (1995), Октет (1991), Перший струнний квартет (1991), Другий струнний квартет (1992) тощо.

Після повернення до Китаю у 2006 році композитор створив низку нових творів, натхненних його зарубіжним досвідом. До найважливіших композицій цього періоду належать: «Гірська пісня» (2019), «Три правила фольклору» (2016–2017), «Дев'ять струн на вершині» (2016), «Ліричний щоденник» (2014), «Осінній звуковий фу» (2013), «Даоцин» (2013), «Дикий гусак. Північна мелодія» (2013), «Єврейські вірші» (2010–2011), «Концерт трьох струн» (2009) та інші. У цих композиціях автор майстерно поєднує західні музичні традиції з китайськими народними мотивами, створюючи унікальний синтез культур.

За видатний внесок у розвиток музичного мистецтва Янг Йонг отримав численні нагороди та міжнародне визнання. Його творчість здобула широку популярність як у Китаї, так і за його межами. Композитор виступав у США, Великій Британії, Італії, Німеччині, Канаді, Швеції, Нідерландах, Данії, Україні, Південній Кореї, Японії та інших країнах, де його роботи отримували високу оцінку фахівців і публіки. Він став лауреатом престижних премій, серед яких гранти Національного фонду мистецтв, Массачусетської ради мистецтв та організації *Meet The Composer*.

Музика Янга Йонга звучала у виконанні провідних оркестрів світу, серед яких Голландський новий оркестр, Бостонський сучасний симфонічний оркестр, Барселонський симфонічний оркестр, Гонконгський оркестр та Симфонічний оркестр Святого Йосипа (США). Камерні колективи світового рівня, зокрема Берлінський філармонічний оркестр, австрійський оркестр Dilei, Parnassus Sydney Orchestra, Alpha Orchestra (США) та New Poteauton Orchestra (Піттсбург), також активно співпрацюють із композитором, виконуючи його твори на найпрестижніших концертних майданчиках світу.

Китайська музична культура відзначається домінування саме вокального музичного жанру як найбільш природного та відповідного національній ментальності. Проте, Янг Йонг не менш важливе місце у своїй творчості відводить інструментальним композиціям (що можна спостерегти з переліку його творів). Одним із зразків такого жанру є **Октет,** створений у 1991 році. Цей твір написаний для такого складу інструментів: флейта, гобой, кларнет *in B*, труба *in C*, тромбон, ударні музичні інструменти, альт і контрабас. Окрім музичного матеріалу автор подає невелику поетичну інтродукцію, яка наштовхує слухача на особливий настрій твору. За літературну основу композитор обрав поему Ду Фу. Перед уявою постають зримі картини нічної природи та переживання душевного стану героя.

«Біла ніч, місяць наче не натягнутий лук,

Обвуглений ліхтарик майже задрімав.

Виють гірські вітри ; бентежний неспокій ;

Падає листя з дерев; цикада стривожена.

Якийсь час я згадую приємності на схід від річки,

І згадайте човен під снігом.

Виникають варварські пісні, що захоплюють самі зірки;

Я порожній тут, на краю неба».

Для кращого розуміння музичної композиції необхідно проникнутись ідеєю поетичного твору та дослідити глибокі філософські символи закладені поетом. **Ду Фу (кит. 杜甫杜) (712–770)** — визначний китайський поет, діяльність якого пов’язана поетичною історією династії Тан. Він присвятив своє життя задля розвитку китайської поетичної культури. У творчості митець вміло відобразив життя власного народу, різноманітні грані людської особистості і красу рідного краю. Як окрему ланку, китайські літературні критики виділяють вірші на політичну тематику, які історично висвітлюють панораму правління династії Тан: від феєричного злету до падіння. Загалом поетичне надбання митця

налічує більше півтори тисячі творів, що збереглись до наших часів. Найвідоміші його вірші: «Пісня про хліб і шовк», «Повертаються дикі гуси», «Три розлуки» та багато інших.

Образ нічної природи, що є тематично близький до обраного твору, втілився також у інших поезіях: «При місяці згадую брата», «Подорожуючи, вночі описую почуття», «З весняної ночі радію дощу». Форма віршів та поетична мова творінь Ду Фу постійно вдосконалювалась в процесі творчості, і врешті досягла небачених висот майстерності. Твори Ду Фу досі не втрачають своєї актуальності, посідаючи вагоме місце у скарбниці східної літератури. Важко переоцінити його величезний вплив на формування китайської поезії. Ду Фу в Китаї й зараз згадують з надзвичайною пошаною та називають «корифеєм поезії» [37].

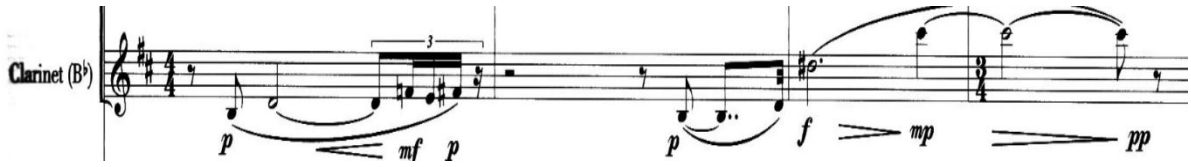
Світова прем'єра **Октету** відбулась 14 вересня 1991 року на Alea III[16] Міжнародному конкурсі композиторів у Бостоні, музичний директор — Теодор Антоніо (Theodore Antoniou), Гюнтер Шуллер (Gunther Schuller) запрошений диригент. Композиція прозвучала у виконанні Gaudi Victor String Quartet [157]

Твір скомпонований за принципом наскрізного розвитку з виділенням окремих чотирьох розділів. Композитор застосовує модель ансамблевого письма, в якій поєднується ідея рівноправності інструментів із принципом висування «перших серед рівних», якими є флейта, гобой та кларнет. Ці тембри заявляють про свою домінантність вже з перших тактів твору. Важливу роль у вираженні всього спектру

---

[16] Alea III — це колектив сучасної музики в Бостонському університеті, команда, яка займається популяризацією, виконанням музики двадцятого століття. Заснована в 1978 році, Alea III є вже третьою такою групою, організованою музичним керівником Теодором Антоніу. Колектив дуже зацікавлений музикою, яку він охоплює, відкритий для експериментів і досліджень. Протягом багатьох років Alea Ill запропонували можливості світової прем'єри для десятків сучасних композиторів, часто під керівництвом самого композитора та з розширеними програмними примітками чи коментарями. Колектив виконав понад 525 творів близько 360 композиторів, більшість із яких є сучасниками. Завдяки його натхненню були створені десятки інших сучасних груп, які пропонують молодим композиторам і музикантам більше можливостей виконання та осягнення сучасної музики [166].

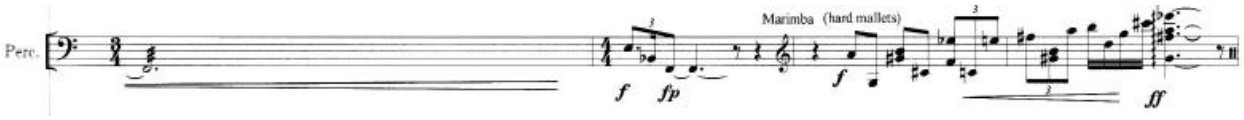
емоцій автор відводить ударним інструментам. В партитурі зазначено цілу низку групи ударних інструментів, гру на яких доручено одному виконавцю, серед них: 3 литаври, вібрафон, карильйон, куранти, вітряні куранти, трикутник, 5 том-том, там-там (великий і малий), 5 темпл-блок, марімба. Більшість з цих інструментів притаманні для використання в орієнтальній музиці і додають відчуття східного колориту у творі.

У загальний настрій твору слухача вводить тема, доручена дерев'яним інструментам. Мелодична лінія, що проводиться спершу у партії кларнета у спокійному темпі (четвертна = 55), немов пробивається крізь темряву ночі, шукаючи свій шлях. В її основі переплітаються півтонові зсуви та стрибки на широкі інтервали (Приклад 7).

Приклад 7. Октет. Янг Йонг (т.т.1-4) Початкова тема розділу А

Ефект поривів вітру, про які йдеться у пролозі («Виють гірські вітри») реалізовується за допомогою уривчастого фразування та хвилеподібної динаміки (*p — f — mp — pp*), що змінюється навіть в межах однієї фрази. Доповненням до глибокого кларнетового соло звучать ударні інструменти, вони вводяться почергово (том-том, литаври, вібрафон, там-там), створюючи різноманітними тембрами образ нічної атмосфери, таємничості. Тема у видозміненому вигляді проводиться у партії флейти (11т.) та гобоя (19 т.), їх звучання нашаровується творячи мереживо голосів і тембрів. Струнна група — альт і контрабас у цьому розділі виконує акомпонуючу роль, тримає педаль на довгих нотах чергуючи з акордами *pizzicato*.

Музичне полотно поступово оживає, активне *accelerando* готує пожвавлення темпу — *Piu mosso (33т.),* яке позначене виплеском виразного акорду за участі дерев'яних духових, трикутника та альта. Гомофонно-

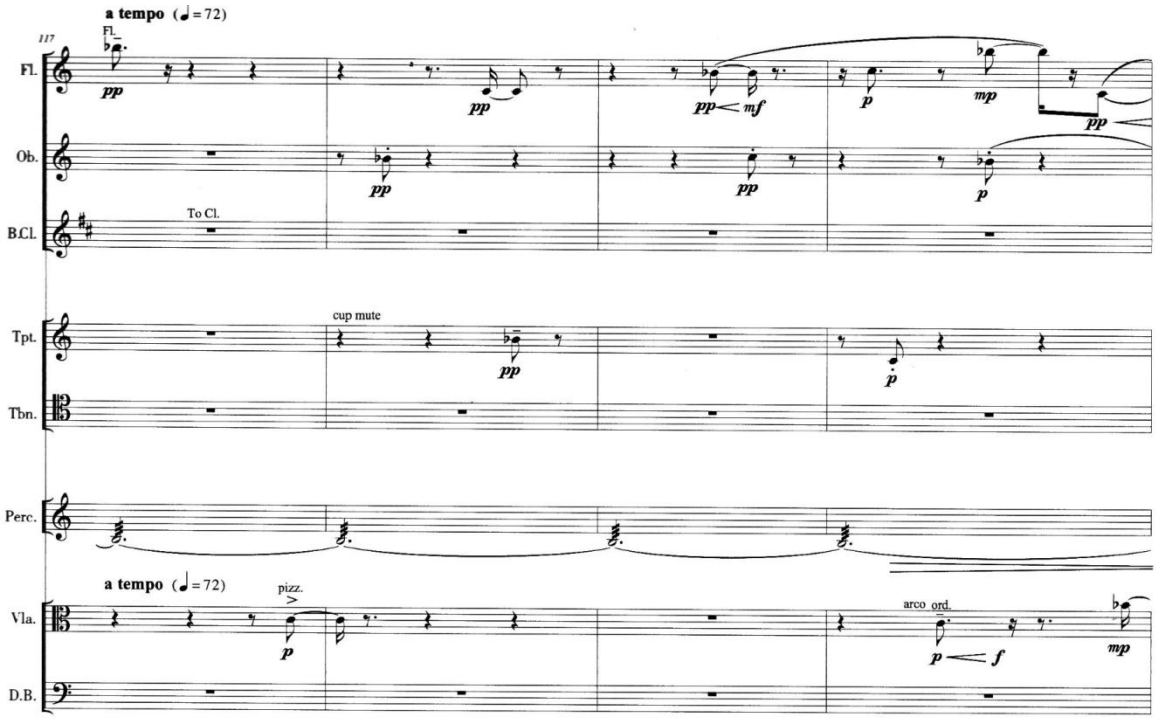
гармонічний виклад фактури змінюється низхідним рухом квінтолями, який починається у партії флейти, його підхоплює гобой та кларнет. З початком *Piu mosso* розпочинається розробкова фаза першого розділу. Вперше на звуковій арені з'являються мідні інструменти — труба та тромбон. У порівнянні з дерев'яними, які є названими «солістами», у мідних насиченість партії є менш віртуозною, частіше використання їх у гармонічній функції з окремими сольними епізодами.

Кульмінація першого розділу випадає на початок 50 такту. Стан напруженості переданий тремоло духових у високому регістрі та низьких струнних на *forte.* На фоні тремолюючих інструментів вимальовується лаконічне соло марімби, що завершується ефектним арпеджованим акордом із стрімким crescendo до *ff* (Приклад 8).

Приклад 8. . Октет. Янг Йонг . соло марімби (48-52т.т.)

Спад кульмінаційного епізоду викладено емоційними діалогами-перекличками духових на фоні тремоло струнних, що супроводжується поступовим затихання в динамічному плані аж до *ppp*, заповільненням темпу та поступовим переходом альта в зону гри на підставці — *poco a poco sul ponticello*. Цей спеціальний спосіб видобування звуку надає альту зловісного, шиплячо-свистячого звучання. Композитор використав його задля створення ефекту загадковості та таємничості, адже він є дуже вдалим засобом для повноцінного та винахідливого звукопису на струнно-смичкових інструментах.

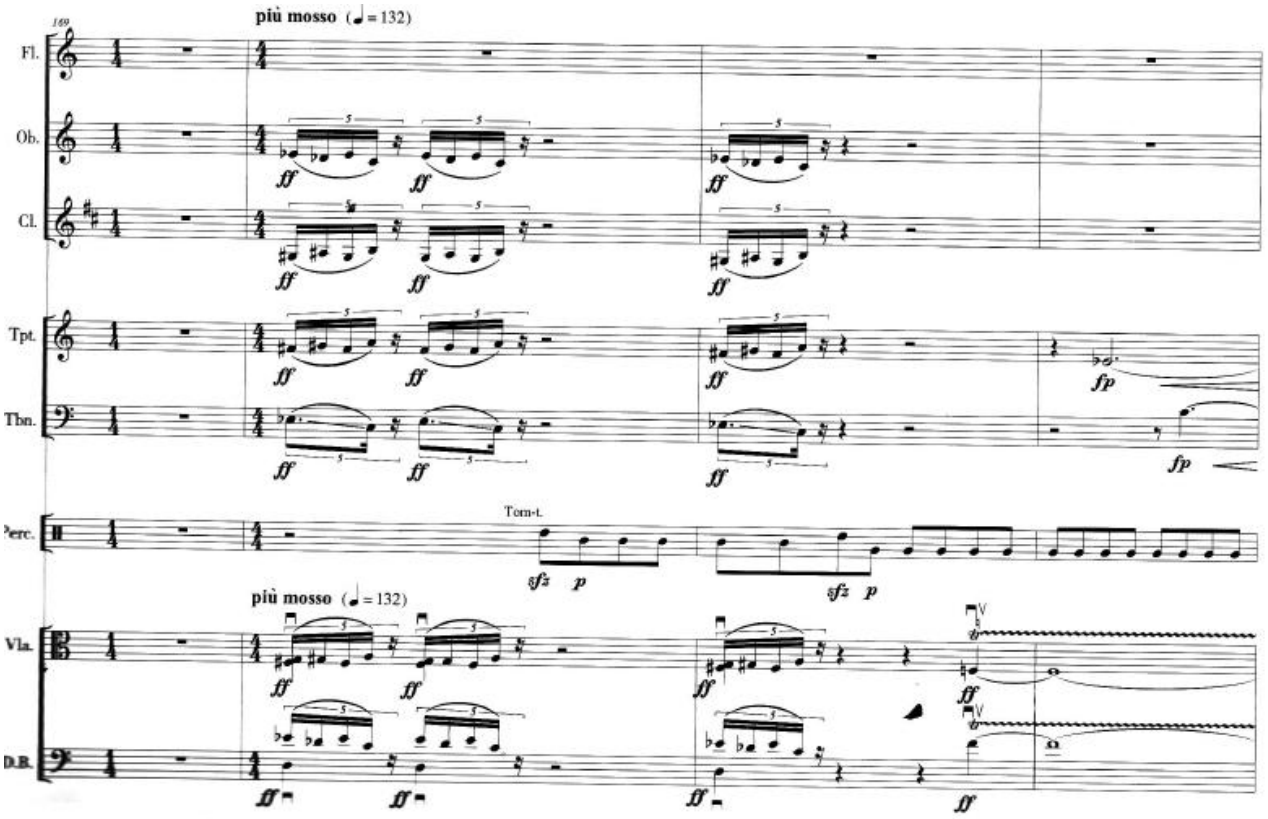
Завершальна фаза першого розділу (69 т.) — *Meno mosso* — характеризується розрідженням звучання. На зміну інтенсивності напруження кульмінаційного епізоду приходить полегшення, автор залишає лише окремі інструменти. Головну роль на себе перебирає альт, окрім

гармонічної функції йому доручається ведення мелодичної лінії. Переважання середнього та низького регістру, завдяки переходу на альтову флейту та бас-кларнет створює певні асоціації заглиблення в нічні роздуми.

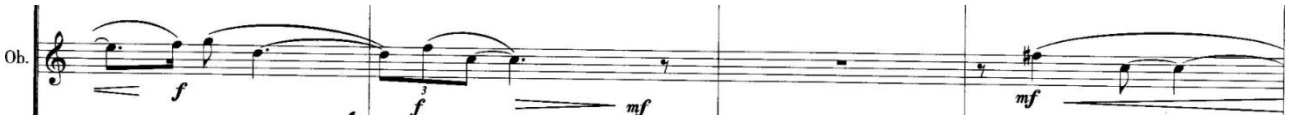
Свої образні барви вносить розділ B (117 т.). Зміна настроєвого тону передана трансформацією ритмічної пульсації та, що очевидно, появою цілком нового тематичного матеріалу (Приклад 9).

Приклад . . Октет. Янг Йонг . соло марімби (117-120 т.т.)

«Нотки» збентеження відчуваються вже з перших тактів. В основі мелодичної лінії уривчасті фрази, побудовані на широких стрибках, що у комплексному нагромадженні інструментів утворюють дисонансні звучання. Початковий мотив зосереджений навколо інтервалу малої септими (c — b), синкопований ритм та миттєва градація динамічної палітри сприяє підсиленню відчуття душевного неспокою.

В процесі розгортання розділу мелодична лінія наповнюється довшими фразами (160-168 т.т.). Тематичний матеріал у стретному викладі проводиться в партії флейти, кларнета, труби, гобоя та альта з поступовим

ритмічним ущільненням (від дуолей до секстолей). Загальний висхідний рух переносить слухача у зону високого регістру, у поступовому *diminuendo* інструменти зникають і остання квінтоль звучить у виконанні лише флейти на *pp*. Весь накопичений неспокій розчиняється, немов мильна бульбашка, яка підіймається вгору і ледь помітно, беззвучно щезає. Бажаний ефект невагомості створюється завдяки прийому *glissando* у партії альта та ударних. Особливий тембр вітряних курант забезпечує досягнення потрібного колористичного задуму. Такт цілковитої тиші (169 т.) — пауза tutti, провіщає початок чогось нового (Приклад 10).

Приклад 10. . Октет. Янг Йонг (169-172т.т.) Розділ С. Емоційно бурхлива тема

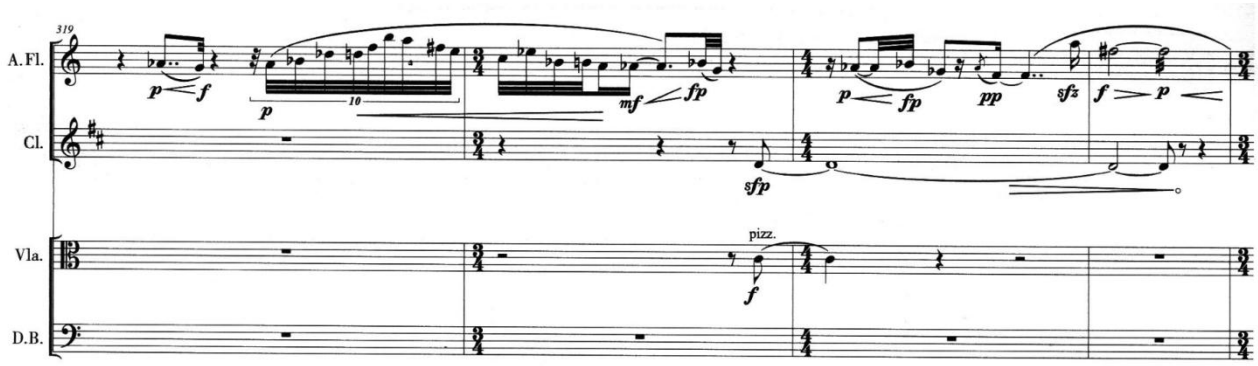
Після короткочасного затишшя, ніби вихор, вривається нестримне *Piu mosso* (170 т.) — початок розділу С. Шалений рух шістнадцятими у темпі 132 уд./хв. на *ff* нагадує бурю, що зриває все на своєму шляху. В ядрі тематичного матеріалу хід на інтервал малої терції (es-c, fis-a). Містичності додає том-том, який наче символ незворотності часу розмірeними ударами відбиває вісімки. Бурхливий потік нот експонований на початку розділу

увірвався раптово і так само різко обривається. На зміну йому приходить виразна мелодійна тема широкого розміреного характеру, що зароджується у партії гобоя (185 т.), її підхоплює труба та флейта (Приклад 11).

Приклад 11. Октет. Янг Йонг (185-188т.т.) Тема розміреного спокою

У цьому розділі композитор відображає конфлікт двох душевних станів — нестримної напруги та розміреного спокою. Ці два переважаючі образи, що знаходяться на різних емоційних полюсах, спершу заявляють про себе по окремо, а тоді співіснують ведучи боротьбу впродовж цілого розділу за першість. У спокій розміреної мелодії все більше вкраплюються елементи тривоги, напруженості і, врешті, таки знову здіймається вихор. Розділ С завершується тріумфом теми бурхливого характеру, початкова її фраза проводиться у партії мідних та струнних інструментів.

Своєрідним підсумком всього твору є останній розділ D (268 т.) — *Poco meno mosso*. Окрім введення нового матеріалу в своїй основі містить фрагменти тем з попередніх розділів у точному та трансформованому вигляді, що поєднуються за принципом монтажу. Він розпочинається відчайдушним закликом флейти, що переростає у діалог між дерев'яними та мідними духовими. Струнні беруть на себе місію забезпечення «надійного тилу» та повертаються до своєї початкової функції акомпанування. Звучання дерев'яних духових набуває більш глибокого характеру та переноситься у нижній регістр, для цього здійснюється заміна інструментів на альтову флейту, англійський ріжок та бас-кларнет (293 т.).

Завершується твір поверненням початкового образу нічної таємничої природи. Об'єднуючим засобом у творі являється тематизм, адже фрагмент теми з першого розділу звучить у виконанні альтової флейти (318-331 т.т.).

Поодинокі фрази струнних та ударні з обережністю супроводжують вибагливу мелодію. В останню фразу флейта, залишаючись на самоті, збирає всі свої сили і з *p* розвиває звучання до *fff* (авторська ремарка: дути настільки сильно, наскільки це можливо). Своєрідною аркою до попереднього викладу мелодичної лінії у флейти, гобоя та кларнета звучить її варіант у флейти із різними динамічними градаціями: те ж саме, але на іншому рівні сприйняття (Приклад 12).

Приклад 12. Октет. Янг Йонг (319-322т.т.) Розділ D

Отже, в Октеті автор поєднує традиції західноєвропейського письма з композиторськими надбаннями східного мистецтва, обираючи для себе з обох культур те, що найближче йому. Важливу роль у втіленні творчого задуму посідає звукозображальність. Образ загадкової ночі передано завдяки застосуванню спеціальних прийомів гри: у духових це — бенд, *glissando*, у струнних гра *pizzicato,* натуральні та штучні флажолети, гра *sul ponticello*. Ударні заслуговують особливої уваги, адже вони підсилюють стан нічної таємничості своїми різноманітними тембрами.

Камерно-інструментальна композиція укладена у неперіодичну форму із наскрізним принципом розвитку з виділенням чотирьох розділів ABCD, де перший (А)— експонує загадковий образ ночі, розділ В вносить характер тривожності та збентеження, у розділі С змальований бурхливий потік емоцій, що виливається у конфлікт контрастних емоційних станів, і розділ D — підсумовує все вищесказане та в кінцевому варіанті зображує

повернення до початкового образу спостереження за спокоєм нічної природи.

У композиції спостерігаємо синтез імпресіоністичних проявів та тогочасних новаторських технік – *сонористики та алеаторики*. Звернення до нового поліфонічного типу викладу, у якому музична фактура створюється напластуванням різних елементів випадковості. Рух музичної форми ґрунтується на варіантному принципі її розгортання який основується як на європейській, так і на китайській традиції. Виражальними засобами, що допомагають створювати потрібні образи нестійкості, напруженості є перемінність розміру, часта зміна темпу, ладова нестійкість, дуже різкі динамічні градації, штрихові особливості, тощо. Наспівні спокійні відтинки мелодичних побудов композитор чергує з мелодіями інструментального характеру, які насичені складно організованими метроритмініми групами, міжтактовими та врутрітактовими синкопами, широкими стрибками, хроматизмами. Також спостерігаємо синтез прийомів музичного мистецтва з елементами живопису. Перед уявою слухача постають видимі живописні картини та різні градації душевних станів людини, яка почувається цілком самотньою та порожньою на тлі безмежної та величної нічної природи.

Досліджений камерно-інструментальний твір Янг Йонга для змішаного складу інструментів репрезентує таку модель ансамблевого письма, де принцип рівноправності сполучається з висуванням окремих тембрів (флейти, гобоя та кларнета) як солістів. У октеті простежуємо поєднання ансамблевого письма з прийомами оркестрового, що дозволяє організувати велику кількість партій у гармонійний узгоджений організм.

3.3. Дванадцятизвуча вертикальна серія у композиції Гао Вайцзе «Таємничий сон» для соло альта з фортепіано

Криза тональної системи у європейському музичному мистецтві кінця XIX — початку XX століття спонукала композиторів до пошуків нових форм організації музичної тканини, нових технік, більшість із яких привели до процесів розвитку атональної музики. Однією із нових видів музичних технік стала додекафонія. У західно-європейській музиці до серійної техніки звертались Арнольд Шенберг та його послідовники — Антон Веберн та Альбан Берг. Використовували додекафонію на початку століття і в Україні: це галицькі композитори польського походження - Тадеуш Маєрський та Юзеф Кофлер. Цікавим зразком поєднання двох видів серій: висотної та метроритмічної є Струнне тріо українського митця Юхима Голишева з підзаголовком: «Zwölftondauer-Komplexe», що перекладається як «комплекс дванадцяти тонів і тривалостей», створене ще у 1914 році.

Використання додекафонної техніки в Китаї стало можливим лише в період 70-80-х років, коли після культурної революції, митці отримали можливість побувати за кордоном та відкрити для себе європейські культурні надбання і цим самим збагатити власну творчість. Отриманий досвід композиторами за межами Китаю, дав змогу збагатили китайську музичну практику атональними та додекафонними творами. Осягаючи накопичений досвід останнього століття зарубіжних митців, отримавши свободу вираження у своїй країні, китайські композитори почали працювати над створенням індивідуального стилю. Одним з таких митців був Гао Вайцзе — сучасний китайський композитор, і професор музики. Народився 29 травня 1938 року, 1960-го закінчив Сичуанську академію музики, продовжив працювати там викладачем кафедри композиції, яку пізніше очолив. Зараз він є професором і керівником відділу аспірантури в Китайській академії музики, а також науковим керівником аспірантури у Столичному педагогічному університеті Китаю.

Свій композиторський хист Гао Вейцзе втілює в інструментальних творах, які є чудовим прикладом поєднання додекафонії з національним

китайським колоритом. Створені за цим принципом композиції «Осінній ліс», «Зимовий сніг», «Дощ», «Дорога», «Одного разу на лузі», «Туга за Шу» набули широкої популярності, їх виконують і публікують в Китаї та за його межами. Окремі твори відзначені низкою нагород, зокрема «Осінній ліс»» — Національною композиторською премією, «Дорога» — нагородою «Золотий дзвін», «Дощ» — відзнакою Азійсько-Тихоокеанської мовної спілки.

Як плідний теоретик, професор Гао написав велику кількість праць, серед яких: «Дослідження механіки гармонії», «Базовий аналіз музичної форми», «Формотворення», «Класифікиція та катологізація ладів» та ін.

Певний час митець належав до «Асоціації композиторів з вивчення музичних творів». Діяльність цієї асоціації, перша згадка про яку датується 1983 - ім. роком, композитор описує в інтерв'ю з голландським етномузикологом Френком Коувенховеном: «Асоціація мала дві основні цілі: перша — вивчати та писати про музику за межами Китаю, про яку ми майже нічого не знали. Оскільки це був період, коли Китай тільки відкривався, необхідно було навчитися якомога більше і присвятити себе вивченню техніки» [163]. Композитори, які мали змогу виїжджати за кордон, знайомились із новими мистецькими здобутками, а також привозили своїм китайським колегам ноти нових творів. Водночас, приблизно в цей період до Китаю почали приїжджати західні митці, зокрема англійський композитор Александр Гер у 1982 році привіз до Пекіна багато партитур А. Шенберга. Гао Вейцзе згадує: «Концертів було дуже мало — часто у нас не було грошей, — але, обмінюючись нотами й обговорюючи твори, ми вчилися одне в одного. Коли чийсь твір виконували і був запис, ми всі слухали. Ці заходи та дослідження ми проводили не як студенти, а як аматори у вільний від навчання час керуючись пристрастю» [163].

Проблематика взаємовпливу культур Сходу і Заходу була і є

завжди актуальною, оскільки їхнє взаємозбагачення стає основою для виникнення нових течій і напрямів у всіх сферах людської діяльності. В музиці, таке поєднання створює передумови для народження нових варіантів уже апробованих канонів європейських технік, котрі завжди будуть джерелом наукових інтересів для музикознавців. Твори Гао Вайцзе в цьому плані є оригінальним зразком міжкультурного діалогу сходу та заходу в інструментальній музиці.

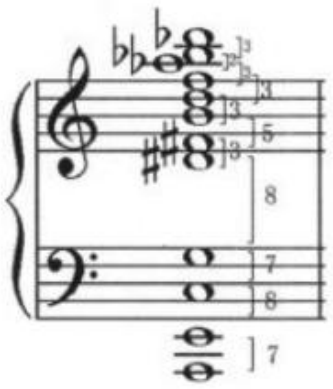
Творчі пошуки Гао Вайцзе привели його до винайдення унікального способу застосування додекафонної техніки, а зокрема викладення серії «дванадцятизвучним акордом», до складу якого входять всі щаблі хроматичного звукоряду - відповідно жоден звук в серії не повторюється. Така техніка передбачає, насамперед, компонування дванадцятизвучного акорду, оскільки створений акорд і його обернення наперед декларують (фіксують) висоту всіх звуків, з яких будуть утворюватися горизонтальні і вертикальні побудови майбутнього музичного полотна. Ці звуки розміщуються в акорді на фіксованій інтервальній відстані з поєднанням широкого і вузького розташування. Відповідно, відстань від найнижчого звуку акорду до найвищого може охоплювати діапазон в межах п’яти октав. А для обернення такого акорду композитор використовує свій унікальний метод — вибирає один зі звуків укладеної серії і надає йому роль опорного, внаслідок набуття цих функцій даний звук не може змінювати свою висоту під час обернення. Далі необхідно здійснити інтервальне обернення, тобто перенести тільки віддаль між двома нижніми звуками акорду вгору. При цьому окремі (не всі) звуки серії, крім опорного, змінюють свою октавну висоту для забезпечення зміщення інтервального порядку відносно початкового акорду. Таким чином відбувається інтервальне обернення у акорді відносно опорного звуку.

Дванадцятизвучними акордами послуговувався у своїй творчості також польський композитор Вітольд Лютославський, впровадивши їх у

своїй композиції «П’ять пісень для сопрано та фортепіано» (1957р.), але на відміну від Гао Вайцзе, Лютославський використовує ці акорди не в додекафонно-серійному контексті, а на правах самостійних структурних одиниць, кожна з яких наділена неповторно-своєрідною якістю звучання.

Яскравим прикладом створення музичного полотна шляхом такого використання додекафонної серії, а саме, дванадцятизвучного акорду у композиторському доробку Гао Вайцзе є твір «Таємничий сон» або «Сюаньменг» написаний в 1993 році на замовлення китайського музиканта і виконавця на ерху[17] Цао Девея. В початковій версії композиція була створена для соло ерху в супроводі фортепіано, але в 1994 році композитор створив її оркестрову версію для соло ерху з симфонічним оркестром і перкусією. Пізніше, для виконання твору за кордоном, була здійснена нова редакція твору для соло альта з симфонічним оркестром та перкусією.

Художній підтекст свого творіння Гао Вайцзе окреслив наступним чином: «Таємницю снів важко описати, і вони часто мають поетичне значення, яке виходить за межі життя»[18] . Слід зазначити також що слово «сюань» в назві твору «Сюаньменг» має значення не тільки «таємничий» або «містичний», воно також є гомофонічним зі словом «струна» і в такому випадку може трактуватися як «сон створений струною», що пояснюється виконанням солюючої партії на струнно-смичкових інструментах.

Виходячи з концепції написання музики Гао Вайцзе, в якій першочерговим є створення додекафонної серії за допомогою дванадцятизвучного акорду, слід спершу детально розглянути цей акорд,

---

айський струнно-смичковий інструмент, оригінальна ими струнами. Волосінь смичка під час гри музикант . сам смичок закріплений між двома струнами, складаючи ями лівої руки використовується поперечне вібрато, коли онизу – чому сприяє сама конструкція круглого грифа,

ıce of…

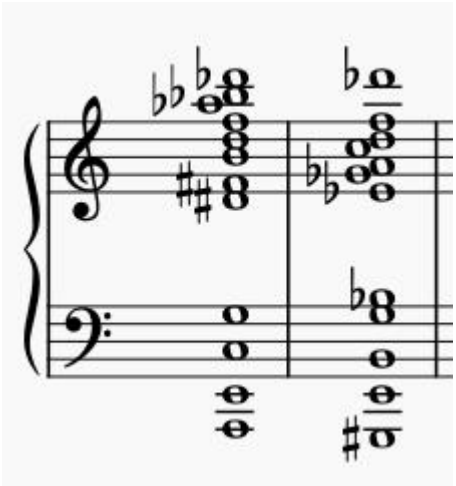
проаналізувавши його будову і обернення. Отже, створений дванадцятизвучний акорд Гао Вайцзе для подальшого написання композиції “Таємничий сон” виглядає наступним чином (Приклад 13):

Приклад 13. Дванадцятизвучний акорд

Числове позначення (78783533323) з правого боку вказує на кількість півтонів кожного з інтервалів, які входять до складу даного акорду від нижнього звуку до верхнього, а саме: чиста квінта, велика секста, чиста квінта, велика секста, мала терція, чиста кварта, мала терція, мала терція, мала терція, велика секунда, мала терція. Відповідно, додекафонний ряд укладений наступним чином – відображений у наступній схемі: (цифри у першому рядку відповідають звукам серії викладу співзвуччя в оригіналі).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A_1	E	C	G	dis^1	fis^1	h^1	d^2	f^2	as^2	b^2	des^3

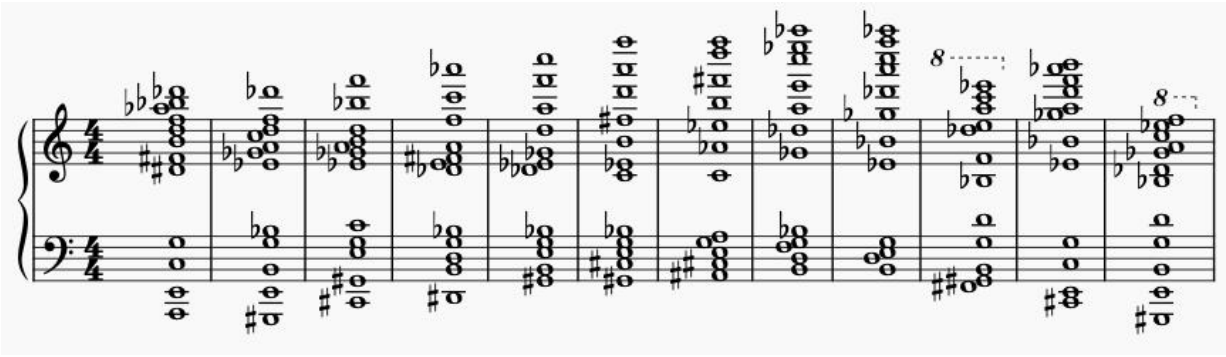
Гао Вайцзе також впроваджує оригінальний спосіб обернення цього акорду. Надаючи звуку **g**, четвертому звуку акорду ролі опорного, він не буде міняти його висотного розташування (октавної висоти) впродовж усього твору. Отже перше обернення цього акорду буде виглядати наступним чином (Приклад 14):



Приклад 14. Перше обернення дванадцятизвучного акорду.

Як бачимо на прикладі 14, звук **g,** як задекларовано**,** не змінив своєї висоти, решта ж звуків, або залишились на місці у своїй октаві (E-E, **g-g**, dis-es, fis-ges, d-d), або були перенесені в іншу октаву, згідно правила інтервального обернення (A_1-a^1 , C-c^2, h^1-H, as^2-Gis). Відносно звука **g**, тобто числове позначення півтонів кожного інтервалу змінилось з 78783533323 на 87835333237 (лише у першому оберненні між двома верхніми звуками віддаль не «7», а «8»;).

Згідно викладених вище умов і правил, у всіх наступних оберненнях віддаль у півтонах, відповідно. змінюється і всі інтервальні обернення початкового акорду, співвідношень між звуками вертикалі будуть виглядати наступним чином (Приклад 15):



Приклад 15. Обернення дванадцятизвучного акорду

При детальнішому аналізі даного акорду привертає увагу відтинок серії між – 10-им, 11-им, 12-им звуками. Ця інтервальна послідовність, а саме, відповідно -3 – 2 - 3 півтони (мала терція — велика секунда — мала терція). Адже така послідовність, є характерною для пентатоніки, і зустрічається у горизонтальних та вертикальних побудовах у композиції. При аналізі додекафонного ряду спостерігаємо відсутність дисонансів - збільшених і зменшених інтервалів, тритонів та малих секунд, натомість композитор використовує досконалі та недосконалі консонуючі інтервали: чисті — кварта, квінта, велика секста і мала терція, що в поєднанні зі згаданим вище пентатонічним відтинком надає всьому акордові

максимально яскравий національний колорит.

Опорність всього акорду на звукові **g** також не випадковість, оскільки **g** є відкритою струною ерху і альта, для якого був написаний твір, і, відповідно, була зроблена друга редакція твору. Цей факт доводить, що друга назва композиції «Сюаньменг», а саме «Сон створений струною» є цілком виправданою.

Детальний розбір додекафонної серії, укладеної Гао Вайцзе в дванадцятизвучний акорд, служить ключем для аналізу твору «Таємничий сон», який був написаний на основі цієї серії.

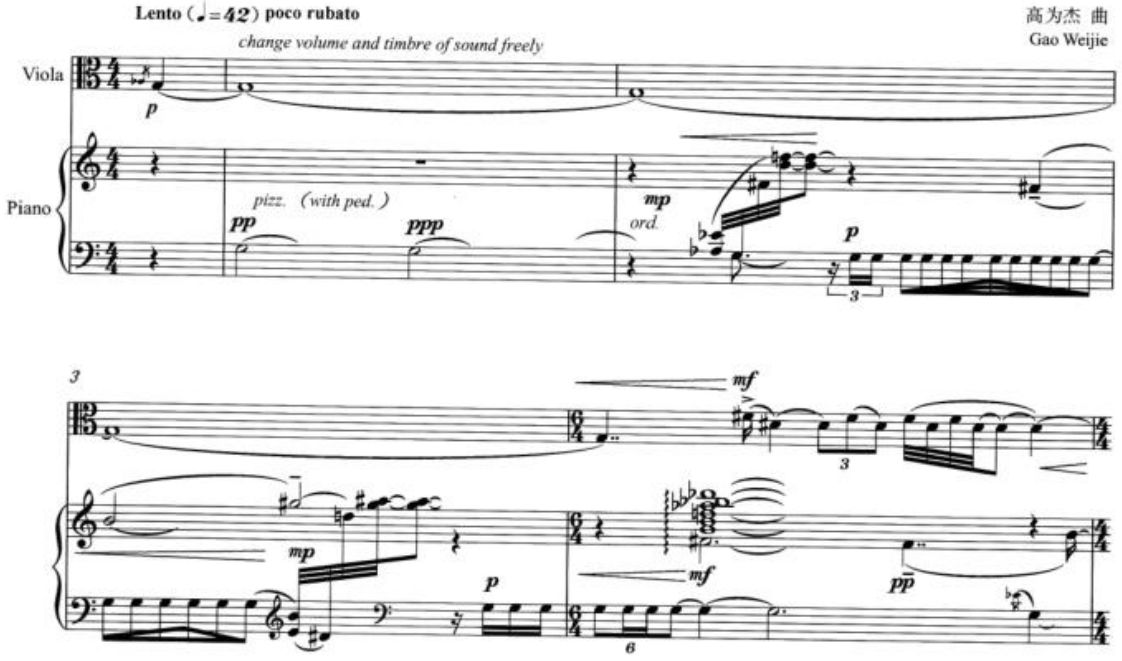
Використання дванадцятизвучного акорду, способи його обернення із незмінним одним звуком, які утворюють 12 інших різних варіантів, вертикальні та горизонтальні його використання впродовж твору, - свідчить про ретельно продуману математичну систему, ясно сконструйовану структуру. Водночас, музика твору зовсім не звучить як ретельно укладена раціональна конструкція, а навпаки, передає різні образи, стани, настрої.

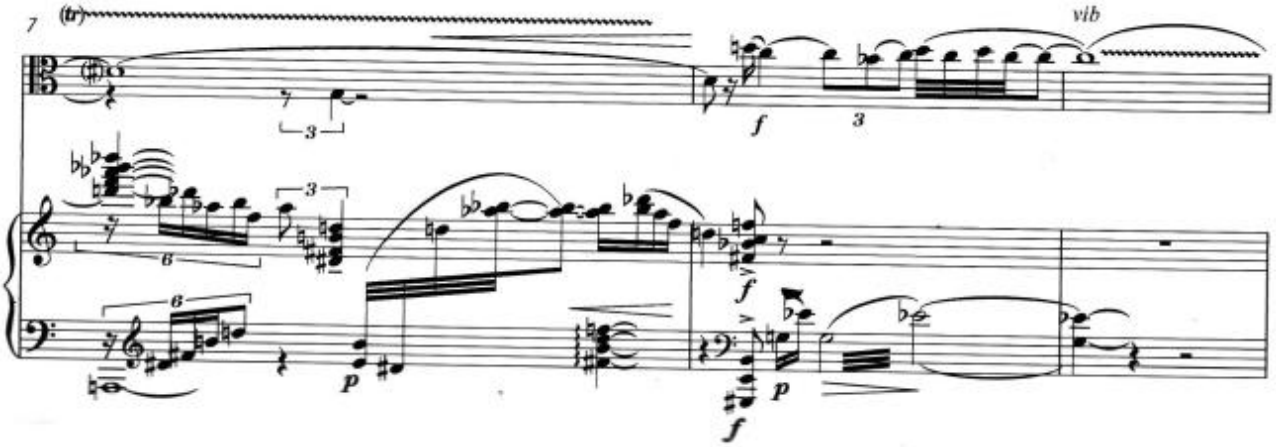
Композицію “Таємничий сон” окреслюємо як складну тричастинну форму зі скороченою репризою, яку можна відобразити формулою: **A(a+b) B $A_1(a^1)$**.

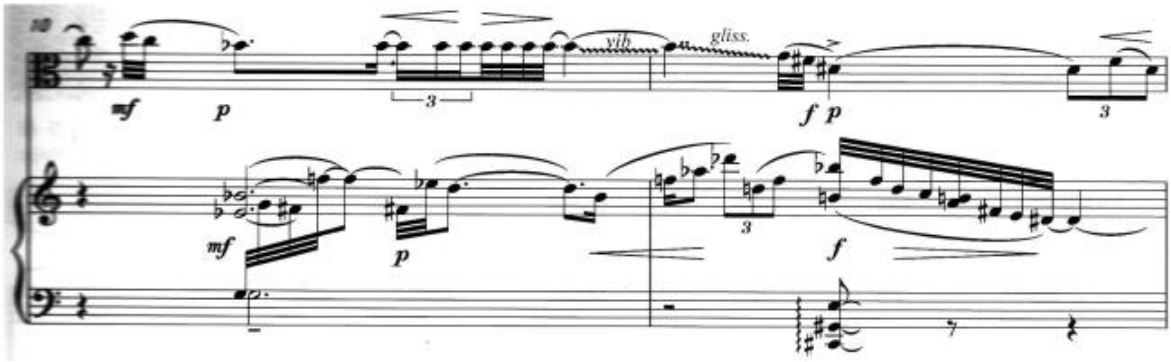
Задум Розділу **A** укладений у двочастинну побудову: **a** (1-20 т.т.) і **b** (21-41 т.т.). Задекларований темп ***Lento poco rubato***, доповнюється ремаркою автора - «Вільно змінювати гучність і тембр звуку». Складна метро-ритмічна організація серії, де нормативне групування чергується з особливими ритмічними поділами - тріолі, секстолі, структурується у перемінних розмірах 4/4, 6/4, що придає частині імпровізаційного характеру, яка є властивою для китайської музики. Загалом, поєднання горизонтальних та вертикальних сегментів основується на почергових перекличках між партією соліста та партією фортепіано. Короткі мелодичні побудови запитального характеру в партії соліста отримують свої «відповіді» у партії фортепіано. Композитор поступово робить

обернення основного дванадцятизвучного акорду впродовж всього музичного полотна першої частини, спочатку рідше — кожні 2-5 тактів, а далі все частіше — майже в кожному такті. Отже, зміна пульсації вибраних сегментів дванадцятизвучної серії створює динамізацію руху

Початок першої частини звучить містично і таємниче з поступовим напруженням. Розпочинається з витриманої протягом перших чотирьох тактів ноти **g** у партії соліста, експонуючи опорний звук всієї музичної побудови. Відповіддю виступає ніби його відлуння у партії фортепіано: репетиційне дроблення з поступовим пришвидшенням, яке двічі переривається стрибкоподібними інтервальними побудовами на щаблях основного дванадцятизвучного акорду (Приклад 16).

Напружене звучання раптово зникає, змінюючись появою короткої речитативної побудови на звуках **fis**^{1} і **dis**^{1} в партії соліста на тлі майже повної педалізованої вертикалі основного акорду партії ф-но (Приклад 16). Речитатив зупиняється на звуці **dis**^{1}, який треллю продовжує звучати протягом наступних трьох тактів супроводжуючись акордовими та інтервальними фігураціями в партії ф-но (Приклад 16, 4-ий т.).

Приклад 16. Гао Вайцзе «Таємничий сон», 1-4 т.т.

З 8-го такту композитор змінює основний акорд серії на його перше обернення (Приклад 17, друга доля 8-го такту).

Приклад 17. Гао Вайцзе «Таємничий сон» 7-9т.т.

В партії соліста з'являється яскрава поспівка на звуках **d^2 - c^2 - b^1** (8-ий т.), яка переходить у колоритні вібрато та глісандо (межа 11-12 тактів), характерними для музикування на китайських народних інструментах. Мелодичний розвиток партії соліста отримує продовження завдяки появі другого обернення акорду серії в 11-му такті (Приклад 18).

Приклад 18. Гао Вайцзе «Таємничий сон» 10-11т.т.

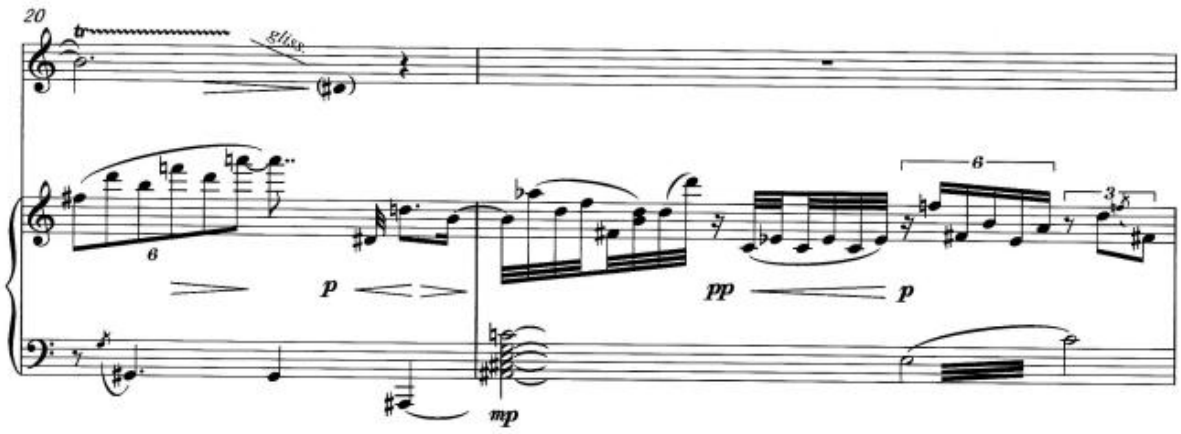
Раптовий перехід партії соліста з 12-го такту у високий регістр із застосування прийому флажолету, на звуках інтервалу чистої квінти **d^2** і **a^2** співпадає з появою в гармонічній основі третього обернення акорду серії і надає звучанню споглядального характеру. Водночас у партії

фортепіано зберігається напруження завдяки низхідним секстольним, квінтольним та тріольним побудовам на звуках третього обернення акорду. Консолідуючись з партією соліста в останніх трьох звуках 15-го такту, композитор вводить наступне — четверте обернення на тлі застиглої трелі звуків **c^2 des^2** соліста в 16-му такті.

Поява нового обернення спричинює відповідну реакцію в партії соліста, де з'являється новий неспокійний речитатив, що триває впродовж 17 - 20 тактів, і вибудовується терцієвими та секундовими інтонаціями на звуках **ges^2, f^2, d^2, h^1.**

В 20-му такті речитатив, зупинившись на трелі звуку **h^1**, поступово затихає і за допомогою низхідного *glissando* розчиняється в тишині, створюючи доволі глибоку цезуру, виступає свідченням закінчення першої частини першого розділу.

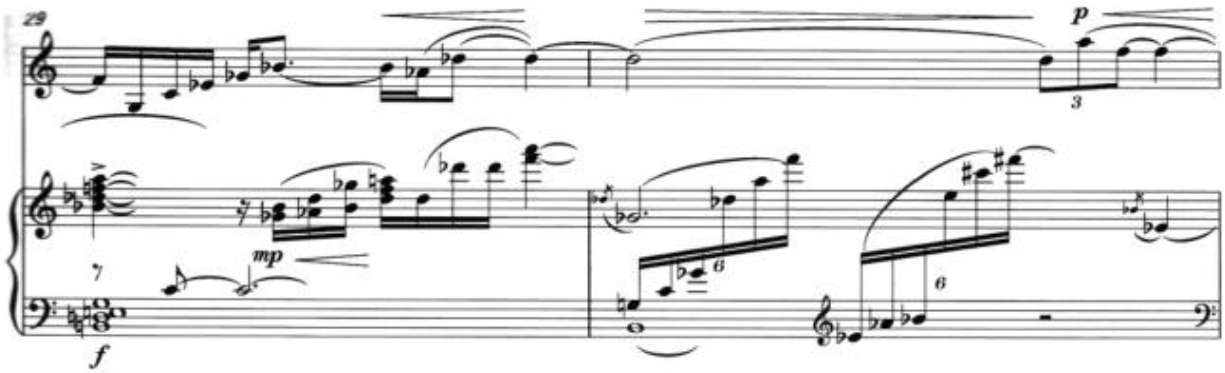
Початком другої частини першого розділу слугує затактова заклична інтонація з трьох нот до 21-го такту в партії ф-но, після якого в 21-му такті вводиться шосте обернення початковаго акорду (Приклад 19). Схожа заклична інтонація спостерігається і в партії соліста, що вступає в 22-му такті, а також 23-му після якої стрімкий тріольний рух по ступенях акорду шостого обернення призводить до квазікульмінації на звукові **a^2**.



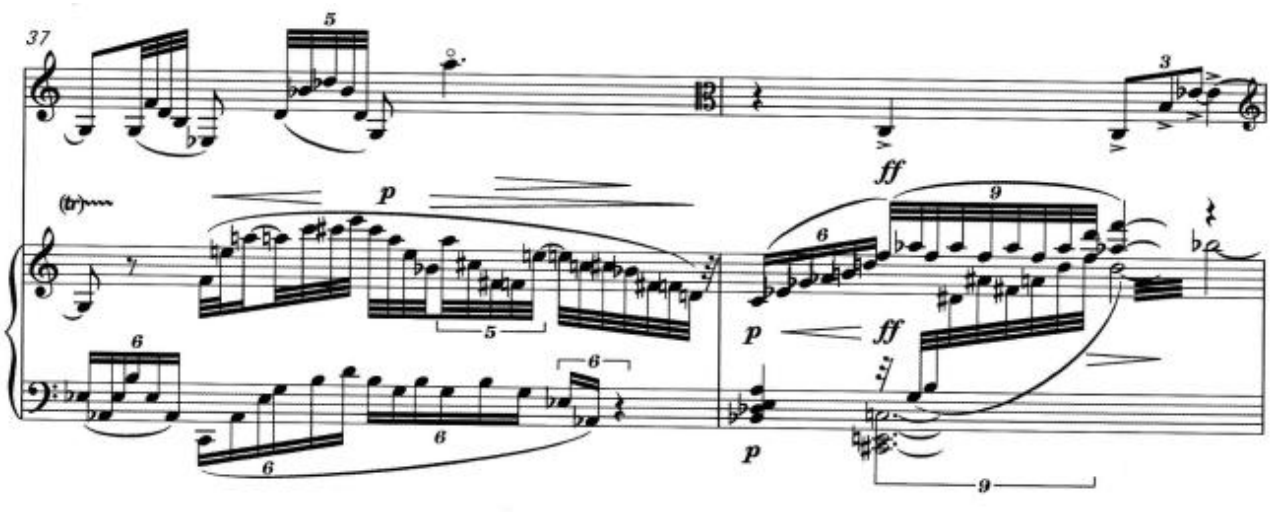
Приклад 19. Гао Вайцзе «Таємничий сон» т.20-21.

Після квазі кульмінаційного моменту характер солюючої партії

змінюється ніжним звучанням з 26-го такту, з включенням в мелодію висхідного ходу по щаблях мажорної пентатоніки Es. Цей мелодична побудова свідчить про звернення Гао Вайцзе до народних традиційних поспівок, до яскравого мелодичного начала фольклорної музики при створенні ліричних і ніжних настроїв.

З 29-го такту гармонізація змінюється восьмим оберненням основного акорду серії (Приклад 20), на щаблях якого мелодична лінія партії соліста ще раз повторює інтонації 26-го і 27-го тактів, але цього разу отримує інтенсивний розвиток, що призводить до основного кульмінаційного моменту на протяжному звуці **as²** (заліговані восьма-половинна-четвертна) у 34-му і 35-му тактах першого розділу композиції. Вщухання емоцій виражено низхідним *glissando* партії соліста, що переходить в пасажі тридцять других нот та шістнадцяткові фігурації в партії фортепіано.

Приклад 20. Гао Вайцзе «Таємничий сон» т.29-30.

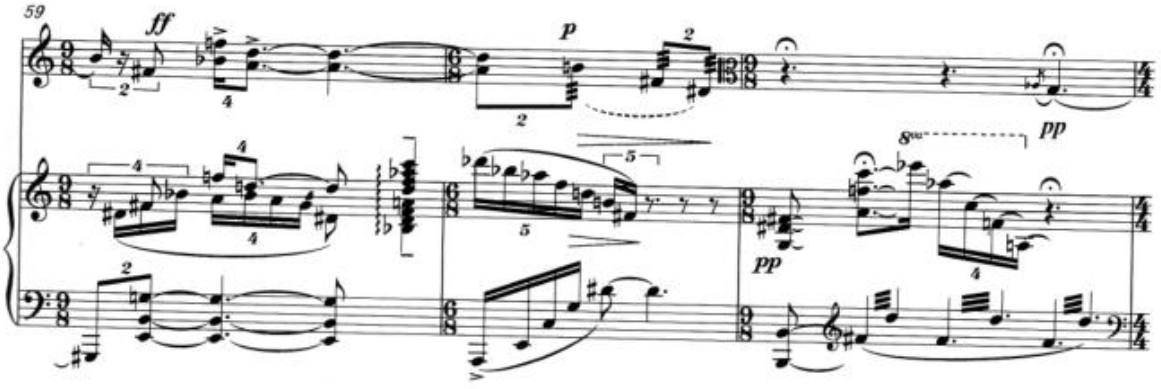
Поява останньої мелодичної побудови першого розділу композиції співпадає зі зміною гармонічного тла на десяте обернення основного акорду серії в 38-му такті (Приклад 21). Мелодії речитативного характеру отримує незначний розвиток у 39-му такті, але поступово заповільнюється в низхідному русі і зупиняється на опорному для всієї композиції звукові **g**.



Приклад 21. Гао Вайцзе «Таємничий сон» 37-38т.т.

Різким контрастом до настрою попередньої побудови виступає енергійний напористий Другий розділ **B – *Nervoso*** (чверть = 56). Заклично-погрозливі акцентовані акорди у переважно широкому розташуванні в партії фортепіано із складною метроритмічною організацією та в неперіодично перемінних складних розмірах 12/8 і 9/8 створюють тривожний, дещо драматичний настрій (42-51 т.т). Із вступом партії соліста на похідних інтонаціях в наступному такті (43т.) тривожність та нервозність поглиблюється, що досягається появою трелей на високих звуках **a^2**, **f^2** і **c^2.**

В даному розділі партія фортепіано відрізняється чергуванням різноманітних фактурних викладів: це десяти- і дванадцятизвучні акорди, стрімкі висхідні та низхідні пасажі, октавні репетиції. Всі ці виражальні засоби ніби змальовують низку картин нічних жахів, стають ніби тлом для доволі прозорої партії соліста.

Основою гармонічних побудов у перших трьох тактах другого розділу (42-44 т.т.) є третє обернення основного акорду, а вже з 45-го

такту композитор вводить четверте обернення, проте вже з 52-го такту знову повертається третє обернення на основі якого відбувається поступове наростання динаміки та емоційного напруження в тактах з 52-го по 56-й. Кульмінація другого розділу припадає на 59-й такт композиції (Приклад 22), в якому вертикальні обернення змінюються першим оберненням, а кульмінаційне вістря символізує поява на останній четвертній долі такту основного акорду серії, яке на звуках серії оригіналу поступово розчиняється в наступному такті.

Приклад 22. Гао Вайцзе «Таємничий сон» 59-61т.т.

На фоні поступового затухання звуків основного акорду в партії фортепіано, на останній метричній долі 61-го такту в альта раптово з'являється основний звук **g** , що свідчить про початок репризи — останнього розділу композиції.

У скороченій Репризі **A1** (останні чотирнадцять тактів твору), ніби у арці – образно-настроєвій та тематичній (62-67т.), повертається матеріал перших шести початкових тактів першого розділу. Після місцевої кульмінації (68-й т.) в партії соліста з'являються жалібні інтонації на щаблях першого (такт 71-й) і другого (такти 72-75) арпеджованих обернень дванадцятизвучного співзвуччя оригіналу (основного акорду). Поступово ці інтонації розчиняються у заповільненні темпу та динаміці ***pp***, ***ppp***, завмираючи (*dolcissimo, morendo*) на основному звукові **g** в обрамленні згасаючого тла другого обернення основного акорду серії.

Отже, додекафонна техніка у творчості Гао Вайцзе набула особливого способу трактування у вигляді компонування серії дванадцятизвучним акордом та особливим способом його обернення. Талановитий синтез оригінального способу використання додекафонної техніки з китайським національним колоритом простежується у включенні в серію послідовностей звуків - відтинків пентатоніки. а також переважно консонуючих інтервалів.

Композиція «Таємничий сон» для ерху/альта і фортепіано є одним

з перших творів автора, написаних з використанням додекафонної техніки. Застосування техніки відрізняється нетиповими гармонічними співзвуччями, що виникли на базі дванадцятизвучного акорду серії та низки його обернень, у поєднанні з характерними прийомами гри на ерху (глісандо, трелі, флажолети) свідчить про синтез європейської та національної традицій. Для створення композиції митець використав десять з дванадцяти можливих обернень основного дванадцятизвучного акорду, кожне з яких почергово стає основою для творення нових структурних одиниць — речень, фраз чи періодів. Поява в партії соліста витриманого звуку **g**, що є опорним для додекафонної серії, розмежовує кожен розділ складної тричастинної форми. Партії альта і фортепіано є рівноправними партнерами у творенні композиційного полотна та його драматургічного розвитку.

Відтак, розгляд та аналіз додекафонної Гао Вайцзе на прикладі інструментальної композиції «Таємничий сон» допомагає краще зрозуміти музичну мову митця та виявити поєднання національних особливостей з новаторськими техніками, що притаманні його творчості та репрезентують сучасний рівень розвитку китайського музичного мистецтва. У музичній мові митця яскраво проявляється модернізація музичних виражальних засобів та прояви інноваційності та експериментування, складні математичні комбінації для вираження емоцій у музиці.

3.3.1. «Штучна гама без октавного циклу», Гао Вайцзе як синтез традиційнго та новаторського ладового мислення

Знаний сучасний китайський композитор-експериментатор Гао Вайцзе, творчість якого особливо активно почала розвиватись лише після культурної революції в період 70-80-х років. Такі процеси відбувались завдяки можливості митцями Китаю знову виїжджати за межі

Піднебесної, відтак ознайомлюватись з новаторськими європейськими надбаннями в галузі музики: атональними та додекафонними творами. Робота над створенням індивідуального стилю композитора Гао Вайцзе, підґрунтям якої виступають експериментаторські твори композиторів Європи, демонструє раціональний спосіб мислення. Аналіз дванадцятизвучної вертикальної серії у композиції Гао Вайцзе «Таємничий сон» показує ретельно сконструйоване полотно, але музика твору звучить не конструктивно, а творчо, викликаючи відповідний художньо-образний емоційний відгук.

І у Гао Вайцзе, і у Ван Ніни, використання серійних принципів у їх полотнах демонструють додекафонію як гнучку систему із різними варіантами застосування. Її вага при використанні, як основного принципу, чи як додаткового засобу, є перемінною у залежності від творчого задуму композитора, від міри раціонально-математичного способу мислення кожного митця.

У середині 1990-их років Гао Вайцзе створив «штучну гаму без октавного циклу», застосування якої стало однією із характерних рис індивідуального стилю митця. Сам композитор свій саморобний метод скромно називав «незначним метафізичним явищем». Використання такої нестандартної ладової організації мало велике значення для розвитку музичного мистецтва. «Штучна гама без октавного циклу» стала синтезом нового способу природної і штучної організації ладотональності. Такий неоктавний цикл полягає в тому, що початкова нота гами після низки кроків не досягає свого перенесення вгору на октаву. Візьмемо для прикладу лад C-dur *c-d-e-f-g-a-h* - *(h)cis-dis-e-fis-gis-a* , де перші сім нот, це C-dur, а наступні сім нот – H-dur. У цьому випадку гама, структура якої тон-тон-півтон+тон-тон-тон, переноситься на 11 півтонів, тобто до «*h»,* який є спільним звуком: заключним для C-dur –у, і, відповідно, початковим для H-dur-у. Таким чином, пропонований звукоряд являє собою штучну гаму без октавного повторення (циклу), змодельовану на

основі періодичної повторності в 11 півтонів і з будовою, у якій є поєднання нижнього тетрахорду мажору (тон-тон-півтон) та трихордного фрагменту цілотонової гами (тон-тон-тон).

Цей вид ладової організації не є тотожними атональному ладу, оскільки висотні співвідношення традиційного мажорного ладу збережені, що дозволяє трактувати лад, і, відповідно, музичну побудову як тональною, так і атональною, у залежності до задуму композитора. Цей винахід - «штучна гама без октавного циклу» розширила для композитора-експериментатора Гао Вайцзе коло виражальних засобів, відтак нову образно-настроєву палітру – оригінальний світ власних творів. Також його нововведення розширило коло інноваційного мислення китайських композиторів.

Прикладом синтезу використання - «штучної гами без октавного циклу» та введення струнного строю для китайського народного інструмента - ґудженя є камерна музика Гао Вайцзе «Шао II» для шести народних музикантів, створена у 1995 році. У цьому творі композитор вперше вирішує проблему струнного строю ґудженя (ґучжен[19]), використовуючи звуковисотний стрій не октавної періодичної організації (гами). Це старовинний китайський інструмент, писемні згадки про який відносяться до 1121 – 255 років до нашої ери, тобто йому 2-3-и тисячі років. Акордовий стрій виглядає наступним чином – від E (великої октави) до ais^3 (третьої). Стрій основується на періодичній повторності чотирьох пентахордів цілотонової гами з об'єднуючими півтора тонами та початковим півтоном:

---

[19] Ґучжен (гуджен) «належить до родини цитр. За формою він нагадує прямокутну дерев'яну основу, на яку натягують струни. Раніше використовувались шовкові струни, але сучасні інструменти мають металеві та мідні струни. Їх кількість може варіюватись від 15 до 25 штук. Ґучжен розташовується на підставці, і у древні часи музиканти грали на ньому стоячи на колінах. Техніки гри на гуджені включають такі прийоми: защипування струн, виконується правою рукою або обома в правій частині інструменту; натискання на струни в лівій частині інструменту лівою рукою для варіювання її звуковисотності; тремоло, виконується правою рукою. Защипування виконується за допомогою чотирьох плектр, що надягають на пальці правої руки» [31].

E -(½)-**F - (1) - G - (1) - A –(1)-H–(1)-cis** - (1½) – **e - (1) - fis - (1) – gis - (1) – ais - (1) – c^1** - (1½) - **es^1 - (1) - f^1 - (1) - g^1 - (1) - a^1 - (1) - h^1** - (1½) - **d^2 - (1) - e^2 - (1) - fis^2 - (1) - gis^2 - (1) - ais^2** .

Налаштування струн ґуджена є джерелом звуковисотного настроювання інших інструментів, відтак, основним звуковисотним матеріалом твору – складових ансамблю. Новий метод ладової організації, оскільки раніше не існувало ладу із такою періодичною послідовністю чергування тонів-півтонів, приносить новий спосіб організації музичного матеріалу, його розвитку, структурування. Використання «штучної гами без октавного циклу» приводить до виникнення нового акустичного ефекту для переважно народної музики. Окрім «Шао II» перу Гао Вейцзе належить ще низка камерно-інструментальних творів: «Дорога» для скрипки і фортепіано, початкова назва – «Шао III» для сопілки і фортепіано, 1996р.; «Сутінкова весна» для квартету саксофонів, 2000р.; «Думки про дощ» для сопрано і семи народних інструментів, 2001р. при низці спільних стильових рис, ці твори відрізняються індивідуалізованими виражальними засобами, яскравими проявами специфічних особливостей звучання інструментів [106].

Багато інших китайських композиторів також досліджують, експериментують, винаходять різні нові способи застосування запозичених в основі новаторських західних технік, таких як додекафонія, пуанілізм тощо. Прагнення до оригінальності своїх творів, до винаходу нових технік викликано потребою часу, а також стремлінням композиторів до самовираження, бажанням створити свої індивідуалізовані музичні композиції, не подібні до інших.

3.4. Співіснування різних стилів у Струнному квартеті №1 «Стильовий діалог» («Діалог стилів») Ван Ніни

Ван Ніна (народився в Харбіні в 1954 році) – доктор філософії, відомий китайський композитор, педагог.

Коротко окреслимо основні віхи життєвого і творчого шляху митця. З 1972 року він вивчав гру на контрабасі з віолончелістом провінційної трупи Хейлунцзяна Ван Сіньміном. Через кілька років, у 1975-у Ван Ніна був прийнятий в інструментальний музичний клас провінційної художньої школи Хейлунцзян. Зацікавившись композицією, почав брати уроки у Ма Ліна та Чень Женкуна.

Після закінчення середньої школи 1978 року, був прийнятий на кафедру композиції Шеньянської консерваторії. Навчання композиції продовжив у професорів Чжана Шоумінга і Хуо Куньхуая. По закінченні навчання його запросили працювати в композиційну студію Харбінського оперного театру, а в 1985 році він був прийнятий в аспірантуру кафедри композиції Центральної консерваторії під опікою професора Ван Шу.

Під час навчання в школі на нього звернув увагу доктор Мартін Шміт (Martin Wesley-Smith), експерт з електронної музики в Національній консерваторії музики Нового Південного Уельсу в Австралії. Він вибрав чотирьох аспірантів, включаючи Ван Ніна, щоб відкрити перший в Китаї майстер-клас електронної музичної композиції для вивчення електронної музики в Центральній консерваторії.[20]

Згодом він обійняв посаду директора навчально-наукового відділу, заступника директора департаменту композиції. У 1993 році він був обраний керуючим Пекінських коледжів та університетів.

В даний час він є професором і докторантом відділу композиції Китайської консерваторії музики, директором Китайської асоціації музикантів, членом Установчого комітету і Наукового комітету, постійним директором Китайського національного оркестрового товариства, директором Пекінської асоціації музикантів, директором

[20] Після закінчення навчання з відзнакою в 1987 році зі ступенем магістра, почав викладати у відділі композиції Китайської консерваторії оркестрову музику та електронну музичну композицію.

Асоціації досліджень художньої освіти, віце-президентом Китайського товариства електронної музики і спеціально запрошеним директором Китайського товариства кіномистецтва.

За активну композиторську, пропагандиську, просвітницьку роботу Ван Ніна удостоєний низки нагород та почесних звань, таких як: «Видатні молоді провідні викладачі пекінських університетів», «Видатний внесок у процвітання літератури та мистецької індустрії столиці», «Національна премія» за створення видатних музичних творів, тощо. Композитор неодноразово був членом журі багатьох музичних конкурсів. На сьогоднішній день митець відноситься до низки найактивніших композиторів Піднебесної.

Уся його композиторська творчість ґрунтувалась на синтезі китайської традиції та європейських класичних та новаторських технік: на перетині мистецьких тенденцій Схід-Захід. «Поставити індивідуальність як центр, вивчати західні технології ззовні та традиційну культуру з середини», було творчим та філософським кредо митця [11].

Його композиції часто виконувались як у країні, так і за кордоном, отримавши низку вітчизняних та зарубіжних нагород

Багатожанрова палітра митця налічує низку талановитих творів. Серед основних опусів – масштабна національна епічна опер «Конфуцій», Симфонічні композиції: Симфонічна сюїта «Чотири пори року Півночі» Op.5 (1982), «Єдина симфонія струнних» op.6 (1986), «Перша симфонія» Op.7 (1987), «Друга симфонія» op.16, Третя симфонія «Поклик майбутнього», op.19, перша симфонічна прелюдія «Час» op.21 (1999), «Перша оркестрова сюїта» op.24 (2004), Друга симфонічна прелюдія «Нова ера» op.32 (2004), П’ята симфонія «Ода людству» op.44 (2010).

Серед творів електронної музики, яка лише недавно почала розвиватись у Піднебесній, необхідно згадати «Комп’ютерний концерт «Нескінченності» op.26 (2001), електронна мультимедійна музика «Тріпотіння - нечутні кольори»Op.41 (2009).

Слід відзначити композиції із переважанням національних китайських рис - етнічні оркестрові твори «Святковий порядок», «Стародавній ритм Гуйчуань», «Потрійний Шуй».

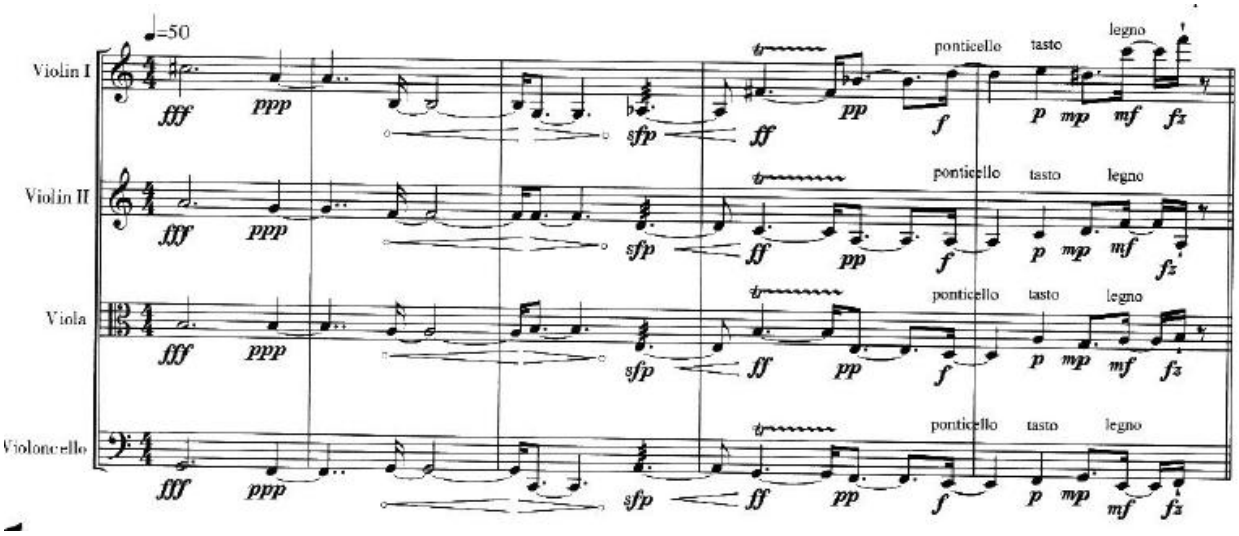
Перу композитора належить низка камерно-інструментальних ансамблевих творів: Струнний фортепіанний секстет «Кантрі-скетч» op.3 (1981), тріо «Національний вітер» op.8 (1988) для струнних, ерху і гужен, «Ерху і оркестровий дует» op.9 (1988), «Повільна музика для флейти, фаготу та струнного оркестру» op.10 (1989), «Дзен» op.13 для вітру і контрабаса, «Зона шостого чуття» op.14 для групи кларнетів, «Перший струнний квартет «Стильові діалоги» op.18, «Відчуження - молитва моя і людей в кінці століття - присвячений 1999» op.23, Інструментальний квартет «Модні пісні» op.40 (2010).

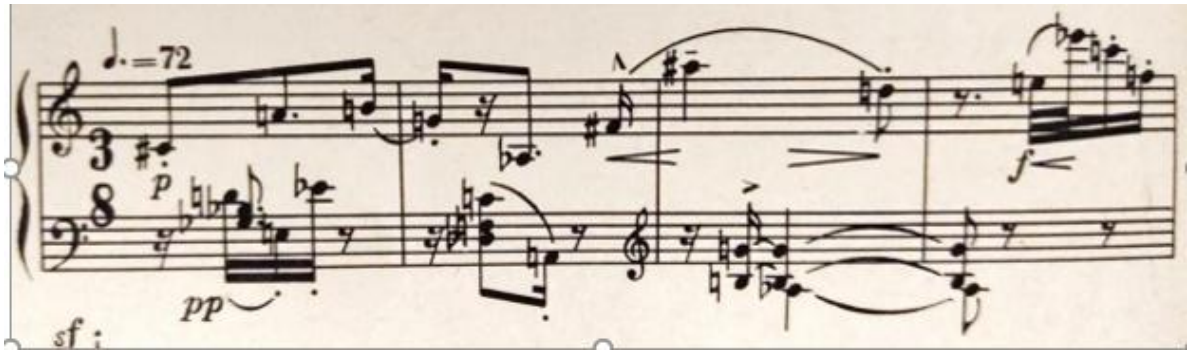
Окрім композиторської творчості Ван Ніна займався також науковою мистецькознавчою працею. Його основний трактат «Базовий курс оркестрового методу» був опублікований у 1991 році. Це був перше наукове дослідження з курсу оркестрування, укладене та надруковане китайським вченим. Працював Ван Ніна над розвідками методичного та історико-теоретичного спрямування: «Підручник з національного планування для одинадцятої п'ятирічки», «Оркестрове мистецтво Дебюссі». Захищена докторська дисертація на тему «Походження та розвиток китайського національного оркестру».

Струнний квартет №1 «Стильовий діалог» («Діалог стилів») створений у 1995 році відомим талановитим китайським композитором **Ван Ніна**[21]. Задум автора основується на головній ідеї - можливості співіснування різних, іноді протилежних думок, світоглядних позицій різних людей в одному просторі, на одній площині. Об'єднання різних стильових явищ в одному творі, демонструє єдність протилежностей як у музиці, так і у світі. На думку автора – «…світ, це простір, де існує

[21] Прем'єра відбулася у вересні 2002 року у виконанні швейцарського (Ensemble Phoenix Base) Камерного оркестру на «Міжнародному тижні музики» в Пекіні.

різномаїття. Співіснування різних типів, рівнів і стилів має бути нормальним, здоровим і неминучим явищем, доповнювати або навіть інтегрувати, а не виключати. Не повинно бути спроб замінити один одного» [11]. З такої точки зору автор сміливо задумав і створив цей твір. Чотири голоси твору використовують таку ж кількість (чотири) абсолютно різних тематичних матеріалів, що представляють чотири відмінні стильові спрямування: модерн, етно, поп і класику. Компонування Струнного квартету №1 «Стильовий діалог» закріпило використаний композитором прийом - «стильовий контрапункт». Твір Ван Ніни представляє втілення новаторської творчі концепції, що ґрунтується на поліпластовому поєднанні кількох стильових спрямувань.

Чотири інструменти квартету – перша та друга скрипки, альт та віолончель, - кожна горизонтальна мелодична лінія-партія, побудовані на іншому тематичному матеріалі, відповідно, демонструють використання в одній композиції чотирьох стилів: в основі партії першої скрипки лежить додекафонна серія - послідовність із 12 нот із «П’яти п’єс для фортепіано» А.Шенберга (ор.23), символізуючи сучасну музику; партія другої скрипка побудована на мелодико-інтонаційному матеріалі пекінської опери, як зразок національної народної музики; у партії альта звучать інтонації поп-музики для представлення популярної музики; віолончель використовує тему фуги Баха відображаючи зразки барокової класичної музики (Приклад 23).

Приклад 23. Ван Ніна. Струнний квартет №1 «Стильовий діалог», 1-5 т.т.

Отже, у Струнному квартеті №1 Ван Ніни, використання мелодико інтонаційних горизонталей різних стильових спрямувань цілком відповідає програмній назві «Стильовий діалог». Будівельним матеріалом партії першої скрипки є тема із п'ятої п'єси «Вальс» із фортепіанного циклу А. Шенберга. 12-щаблева додекафонна серія, запозичена із фортепіанної композиції А. Шенберга. Цикл вважається першим додекафонним опусом композитора, складається із п'яти п'єс датованих 1920 та 1923 роками (Приклад 24).

Приклад 24 . Арнольд Шенберг «П'ять п'єс для фортепіано» (ор.23). 5.Вальс, 1-4т.т.

Жанрова основа композиції Шенберга, що підтверджується заголовком п'єси, тридольним розміром, відповідно, групуванням та фактурним викладом у творі оригіналу, зазнає у Ван Ніни доволі значних змін. Не зважаючи на той факт, що збережені усі звуки серії, їх послідовність та півтонові співвідношення: 8 (4) – 2 (10) – 4 (8) – тощо,

характер музики змінюється. Вальсоподібний висхідний рух трьох хвиль у Шенберга у Ван Ніни зазнає значних перетворень (див. Приклад 1 та 2) у майже у всіх параметрах організації музичної тканини.

Стрімке низхідне спрямування мелодії від cis^2 до g (малої) із висхідним компенсуючим рухом до f^3 із складною метроритмічною організацією – міжтактовими та внутрітактовими синкопами, з додаванням різких динамічних – *fff-ppp*, агогічних градацій створює енергійний цілеспрямований (настрій), образ.

Колорит китайської національної музики переданий у партії другої скрипки: **теми з Пекінської опери** представляють характерні вокальні інтонації, мелодійні звороти та ритмічні особливості традиційного китайського театру. Зокрема, використаний матеріал з пекінської опери «Су Сан Ци Сі» а також низхідного (1-4т.т.) та висхідного (5-ий т.) пентатонічного звукоряду з опорою на «*a*»: *a^1-g^1-f^1-d^1-c^1-a-c^1-d^1-f^1-a^1-a* (Приклад 25).

Приклад 25. Ван Ніна. Струнний квартет №1 «Стильовий діалог», партія скрипки II, 1-5т.т. т.т.

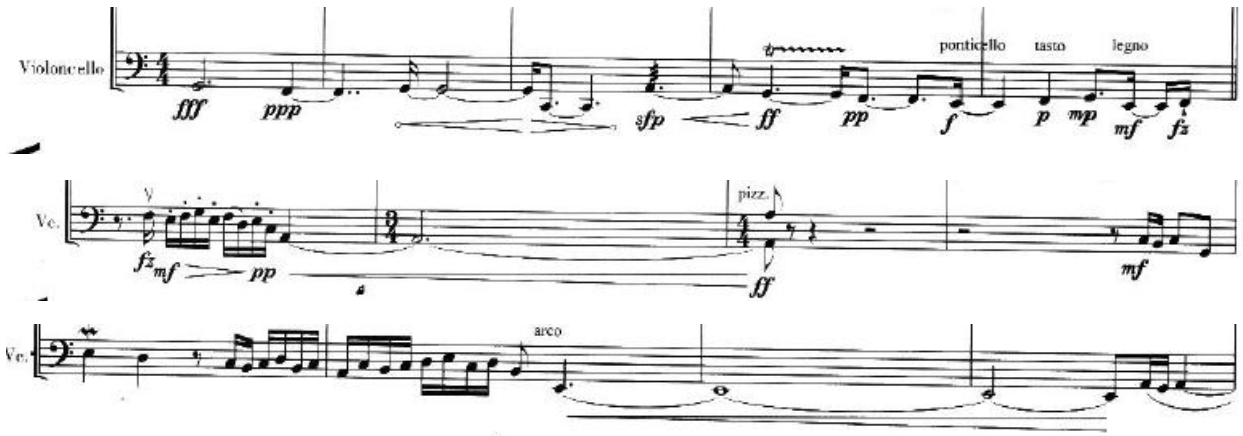
У партії альта із значними метроритмічними перетвореннями прослуховуються інтонації однієї із найпопулярніших пісень на теренах Піднебесної у 1995 році - «Кохання човняра». Сюжет пісні ґрунтується на історії кохання між човнярем і його дівчиною. Події відбуваються на річці Янцзи в Китаї: човняр і його кохана не можуть бути разом, але їхнє кохання щире і вічне. Любов до природи та оспівування живописних пейзажів на берегах річки Янцзи, передає емоційний зв’язок між людиною та природою. Введення таких тем доповнює різностильову палітру рисами популярної музики

Партія віолончелі побудована на мелодичній інтонації – на видозміненій темі із C-dur-ної фуги Й. С. Баха із другого тому ДТК (Приклад 26). Її метроритмічна організація, змінюючись, повторює ритм перших скрипок, відтак – усього струнного квартету (див. Приклад 24).

Приклад 26. Й.С.Бах. Фуга C-dur, II том ДТК.

Порівнюючи тему із фуги Й.С.Баха та партією віолончелі, відзначаємо, що автор вніс зміни у всіх параметрах музично-виражальних засобів: насамперед метроритмічній організації, відтак, на пульсації у характері.

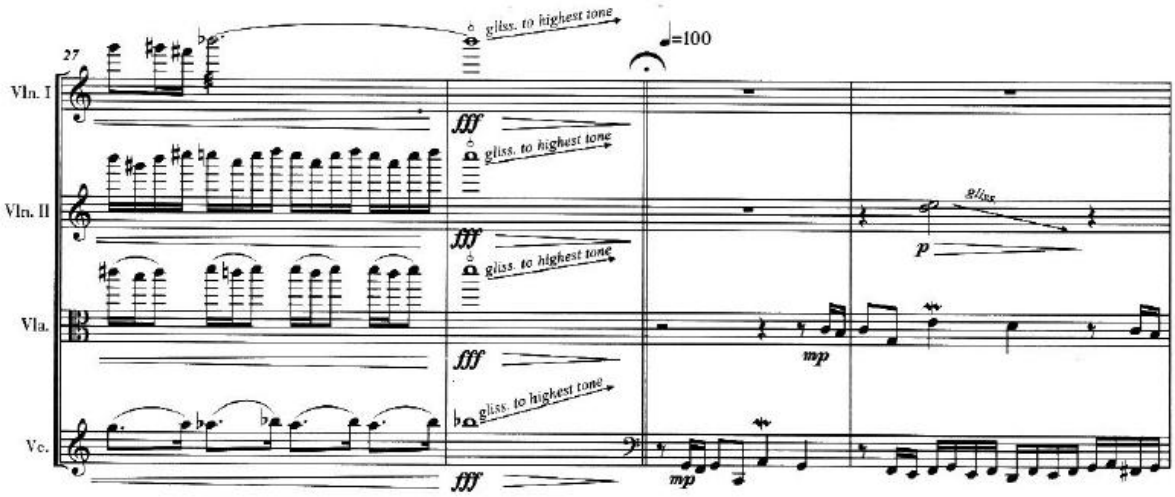
Розвиток усього твору, відтак і теми фуги, яка викладена у віолончелей укладений у доволі масштабну двочастинну побудову: експозицію та вільну частину, у якій можна виокремити середню та заключну частини. У викладені теми Й.С.Баха (1-5т.т.) та у всіх наступних проведеннях (9-12т.т., 29-33т.т., 96-98т.т. тощо) у партії віолончелей спостерігаємо нерегламентовані структурні зміни які при збереженні ядра, відбуваються у межах розгортання теми (в темі змінюються заключні звуки). Як і Й.С.Баха, у Ван Ніни друге проведення теми у 9-11т.т. є тональною відповіддю (Приклад 27).



Приклад 27. Ван Ніна. Струнний квартет №1 «Стильовий діалог», партія віолончелі, 1-13т.т.

Завершується експозиційний виклад напластуванням чотирьох тем у різкому дисонантному звучанні двома крещендуючими хвилями від ***p*** до ***fff*** повторюваних у висхідному русі лаконічних дихордних - трихордних - тетрахордних хроматизованих мелодико-інтонаційних поспівок із глісандуючим завершенням у 27-28т.т. (Приклад 28).

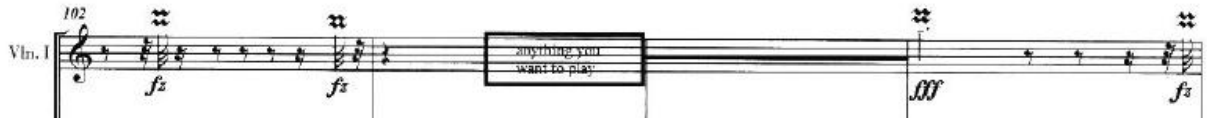
М'яким ліричним контрастом звучить початок середньої частини вільної побудови (29-30т.т.), який побудований на діалозі між віолончелями та альтами на темі фуги Й.С.Баха у стретному проведенні. Однак консонантне звучання тем Баха порушується глісандовими вкрапленнями низхідних секунд (30, 31, 32, 33 т.т.) у партії другої скрипки (Приклад 28).



Приклад 28. Ван Ніна. Струнний квартет №1 «Стильовий діалог», 27-30 т.т.

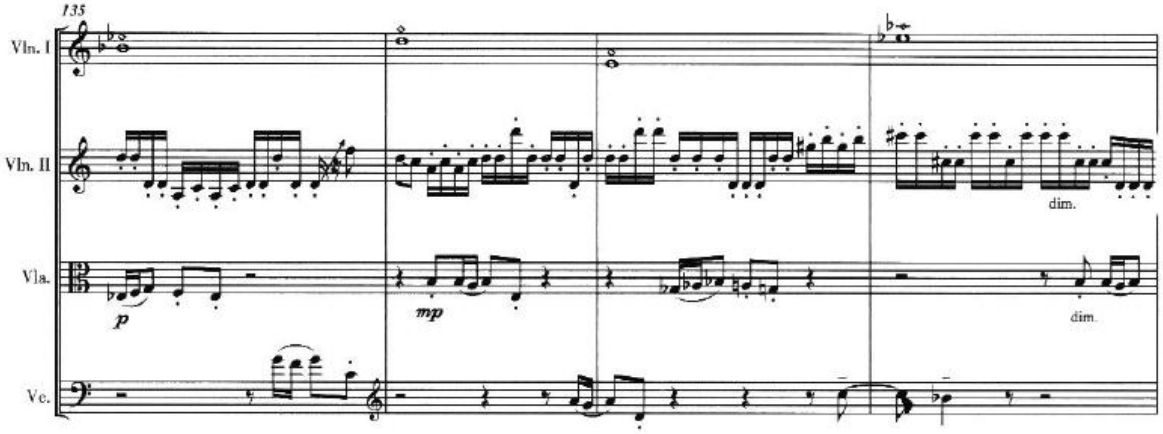
Згодом, у 32 такті до них долучається тема в інверсії – e^2 – f^2 –e2 – a^2- c^2 d^2 , яка доручена першій скрипці. Також необхідно відзначити зміну тональностей між частинами та ладові мутації: C-dur – a–moll – A-dur. Загалом, розвиток тематичного матеріалу у кожній партії відбувається шляхом вичленування початкових мотивів із тем, їх варіантне проведення, відхилення у близькі тональності шляхом секвентного розвитку (т.т. 79-80, 133-134, 135, 136, 140 – віолончель;).

Окремо слід відзначити різні нетрадиційні способи виконання прикрас із авторськими рекомендаціями «шум створюваний високим тиском на смичок», «піцікато нігтями», «грати за містком» (88-96), «грати на хвостовій частині» (97-99т.т.), «грати все, що хочеш» (103-104), тощо (Приклад 29).



Приклад 29. Ван Ніна. Струнний квартет №1 «Стильовий діалог», 102-105 т.т.

Такі ж рекомендації подані для інших інструментів квартету: другої скрипки, альта, віолончелі.

Завершується твір репризним проведенням теми фуги Баха у партії віолончелі у дзеркальному проведенні, щодо порядку відповідей: c-h-c-G e-d-g-f…(129-130т.т.) та g^1-f^1-g^1-c^1-a^1-g^1 (135-137т.т.). Ці фрагменти (ядро теми) звучать на тлі повторюваних коротких поспівок, ніби фігурований органний пункт із варіантними змінами, у трьох інших інструментів квартету (Приклад 30).

Приклад 30. Ван Ніна. Струнний квартет №1 «Стильовий діалог», 135-138т.т.

Отже, при використанні Ван Ніною усіх різноманітних новаторських технік – введення додекафонної серії, пуантлістики, сонористики, у плані стильового спрямування – полістилістики, вважаємо, що цементуючим об’єднуючим стрижнем твору є майже «класичне» використання теми фуги із другого тому ДТК Й.С.Баха. Її виразне

глибоке звучання (переважно) у партії віолончелей ясно прослуховується на тлі найрізноманітніших комбінацій, найчастіше дисонантних у трьох інших інструментів квартету.

Стильові засади музичного класицизму (віолончель) переплетені із додекафонною технікою (перша скрипка), традиційною китайською музикою (друга скрипка) та зразками популярних китайських пісень (альт). Твір демонструє можливість співіснування сучасної диверсифікованої музики – поєднання різних стилів в одній композиції, але не по горизонталі – у різних частинах, а по вертикалі – в одночасному звучанні.

3.5. Новаторські європейські техніки у камерно-інструментальному ансамблі Гонг Сяотін «Лан з іншого боку» для кларнета, скрипки, альта, віолончелі та фортепіано ор. 33

Останнє століття відзначається розвитком жанру камерно-інструментальної музики у мистецькому просторі Заходу і Сходу. Поширення саме цього жанру зумовлене можливістю апробації нових творчих експериментів у царині застосування новаторських технік музичного письма Ансамблеве музикування, виконавство та композиторська творчість в сучасній китайській інструментальній музиці є зоною активної взаємодії європейської та китайської традицій. Також, у наш час, камерно-ансамблеве мистецтво служить зміцненню шляхів до взаєморозуміння та налагодження творчих контактів між інструменталістами різних спеціальностей та між митцями різних країн. Тому композитори щораз частіше звертаються до реалізації своїх творчих задумів та апробації нових технік саме у жанрі камерно-інструментального ансамблю. Прикладами талановитих полотен у цьому жанрі в українській музиці можуть служити твори таких талановитих митців, як Євген Станкович, Мирослав Скорик, Валентин Сільвестров,

Леся Дичко, Богдана Фільц, Віктор Камінський, Олександр Козаренко та ін.

У китайській музиці це – Лю Ханлі, Сян Зухуа**,** Гонг Сяотін, Ян Йонг, Ван-Ніна, Гао Вейцзе, Ван Се та інші.

Яскравим прикладом звернення до цього жанру є полотно сучасної китайської композиторки **Гонг Сяотін - "Лан з іншого боку»** ("Lan the other side») для кларнета, скрипки, альта, віолончелі та фортепіано op. 33., створене у 2010 році.

На сьогодні, Гонг Сяотін – знана постать у мистецьких колах Китаю: доктор філософії, професор кафедри композиції Центральної консерваторії, віце-президент Китайського поліфонічного музичного товариства, науковець програми підтримки «Відмінних талантів Нового століття» Міністерства освіти. Зараз вона є головним репетитором і членом Китайської асоціації музикантів.

Її перу належить низка сольних та ансамблевих інструментальних творів: музика для фортепіано - «Танець», «Хмари у воді», «Цирковий ескіз», «Колекція пам'яті», «Вибрані вірші шести імпровізаційних пісень», «Дощовий провулок», «Райський птах»; опуси для віолончелі і фортепіано - «Оповідна пісня» .

На виникнення задуму у Гонг Сяотін та створення композиції – «Лан з іншого боку», мала вплив поїздка у Європу. Отримавши стипендію уряду Китаю у 2002 році, як запрошена вчена, вона відправилася у Францію, у Національну консерваторію в Парижі. Перебування в Європі та ознайомлення із новаторськими техніками та стилями не могло не відобразитись на її музичній мові. Оволодіння прийомами нових технік письма проявилось також в інструментальному ансамблі «**Лан з іншого боку»,** який був написаний під впливом вражень та емоцій, які виникли у Гонг Сяотін після відвідування картинної галереї та споглядання шедеврів світового живопису. Програмний задум та ідея цього твору виражають суб'єктивне сприйняття навколишнього світу,

продовжують світ образів та символіку низки подібних програмних творів композиторки, таких як - вокальний цикл «Жовтий нічний місяць», фортепіанні твори «Хмари на воді», «Дощовий провулок» тощо.

Перебування у Франції, відвідування готичних храмів, музеїв, виставок збагачувало мисткиню та розширювало її світогляд. Мистецьке середовище Парижа та спілкування із професорами Національної консерваторії, дало змогу Гонг Сяотін отримати знання стосовно тогочасних музичних тенденцій, ознайомитись із творіннями провідних французьких композиторів. Вихована на традиціях китайського мистецтва, Гонг Сяотін мала можливість збагатитись інформацією про новації у творах західно-європейських авангардтстів - П. Булеза, П. Шеффера, К. Штокхаузена, Л. Но-но, Дж. Кейджа, Л. Беріо, Д. Лігетті. Ці композитори та їх послідовники, у 1950-і роки створили низку експериментальних творів, які відрізнялись неочікуваними звучаннями, новими техніками написання музики. Початок китайського авангарду музикознавці датують періодом після 1976 року, оскільки це був рік закінчення десятирічної «культурної революції» в Китаї. Слід зауважити, що політична ситуація 80-х років не стала набагато кращою, оскільки в країні домінувала комуністична ідеологія.

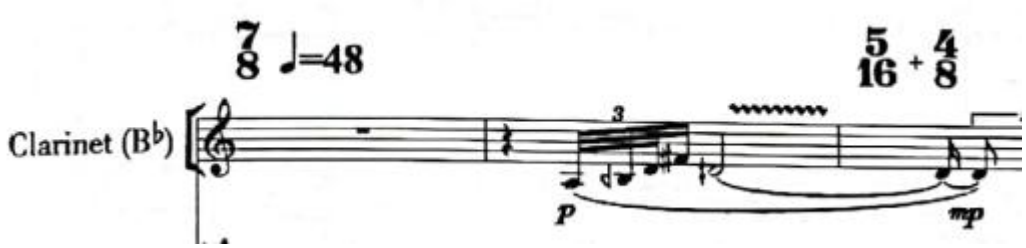
Поряд із новаціями європейських композиторів-авангардистів, на китайську мисткиню Гонг Сяотін суттєво вплинула творчість французького митця Клода Дебюссі, з характерною для нього витонченістю та прозорістю фактури; безконфліктністю тематизму; колористичною функцією гармоній та тембрів.

Отже, поштовхом до створення камерно-інструментального полотна «Лан з іншого боку» стали враження Гонг Сяотін від картин, якими вона мала шанс насолодитися, відвідуючи Францію, батьківщину свого музичного натхненника Клода Дебюссі. Невідомо, які саме картини викликали у мисткині бажання написати цю композицію, але сама авторка у передмові до твору вказує, що це були полотна художників

різних стилів та технік, а також вона зауважує, що живопис викликав у неї стан медитативности і ностальгії. Програмна назва твору дає глибше розуміння думок та емоцій композиторки. Лан, - це річка в Китаї, яка розділяє Чзецзян, провінцію поблизу рідного міста мисткині. Споглядання рідної річки «з іншого боку» має символічне навантаження: річка Лан, яка спостерігається з протилежного берега, є наче уособленням її подорожі до Європи та нового бачення світу із позиції іншої культури. У зв'язку із новими враженнями авторки «Лану» від західно-європейського живопису, як особи, що була вихована на традиціях східної культури, цілком можливо, що загальні відчуття в неї були доволі складними та суперечливими,. Своє емоційне сприйняття композиторка передала у творі, використовуючи численні дисонуючі побудови, кластерні вертикалі, атональні співзвуччя та новаторські європейські техніки.

Драматургія та архітектоніка твору. Задум камерно-інструментального полотна «Лан з іншого боку» реалізований як низка епізодів, за формулою ABCDEF, які відображають різноманітні психологічні стани та відтінки настрою, ніби калейдоскоп різносюжетних картин пропливають перед її взором. Кожна нова картина – нове враження, ще не до кінця осмислене, передане комплексом новаторських технік та виражальних засобів.

Форму полотна можна окреслити як вільну неперіодичну. Беручи до уваги зміну темпових позначень: початок та кінець звучать у темпі чверть=48, тоді як розділи С-Е чверть=66 (між ними є поступові пришвидшення та заповільнення), - можна виділити риси тричастинності. Оскільки тематичний матеріал у кожній частині змінюється, необхідно виділити окремі повторення, які утворюють тематичні арки композиції. Так, єдиним точним проведенням лаконічної побудови у творі є перший мотив, доручений кларнету, яким розпочинається полотно (Приклад 31, 1-3 т.т.) і в кінці твору - його останнє мелодичне проведення (120-121 т.т.).

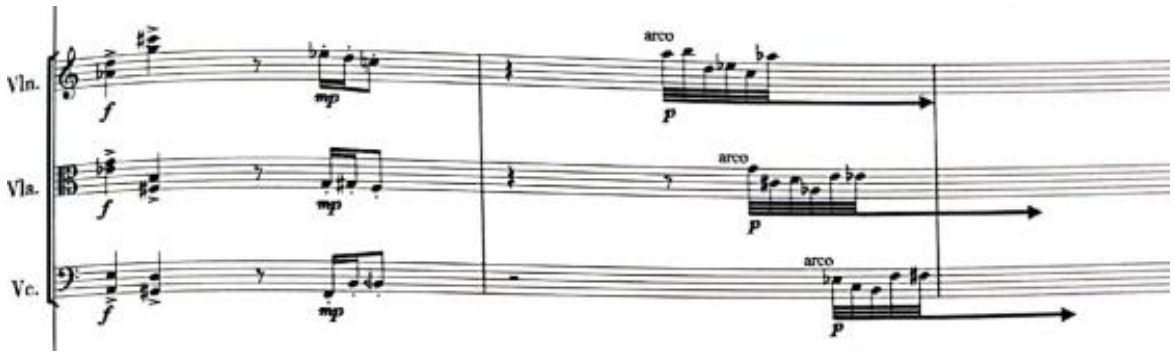
Третє - його варіантне звучання, композиторка застосувала у місці золотого перетину, як своєрідний тематичний каркас ідеальної архітектоніки твору.

Приклад 31. Гонг Сяотін «Лан з іншого боку» 1-3т.т.

Своєрідну арку у формі, поряд із повторенням тематизму та темповими позначеннями, створює динаміка *ppp, pppp, яка* відкриває та закриває композицію. Вільна неперіодична форма твору, створення «просторових» фактурних обрисів викликають асоціації з архітектурними спорудами. Довільне вкраплення коротких побудов (звуки чи невеликі мотиви хаотично проводяться у часовому та висотному просторі) свідчить про використання техніки *пуантилізму*.

Крещендуюча драматургія у творі досягається шляхом подріблення тривалостей, відтак пришвидшенням та динамізацією руху (Приклад 32).

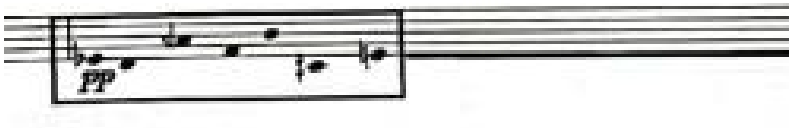
Приклад 32. Гонг Сяотін «Лан з іншого боку» 56 т. (Партія фортепіано у двох скрипічних ключах)

До кульмінації підводять алеаторичні пасажі у струнних: скрипка, альт, віолончель, 65-75 т.т. (Приклад 33).

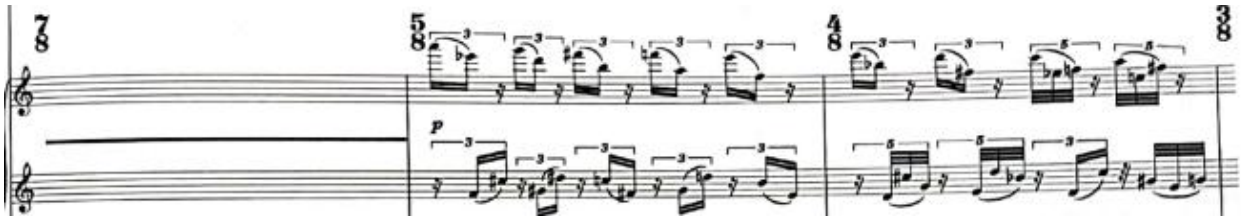


Приклад 33. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» 65-75 т.т.

До струнних долучається алеаторичне багаторазове проведення короткої послідовності у кларнета - 69-73т.т. (Приклад 34).



Приклад 34. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» 69-73 т.т. (партія кларнета у скрипічному ключі)

Горизонталі у кларнета і струнних накладаються по вертикалі на поліритмічні віртуозні пасажі в фортепіано (Приклад 35), що, відповідно, створює вільну метроритмічну політластовість з довільним утворенням вертикальних співзвуч, відтак сонорних[22] «плям».

Приклад 35. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» 64-66 т.т.

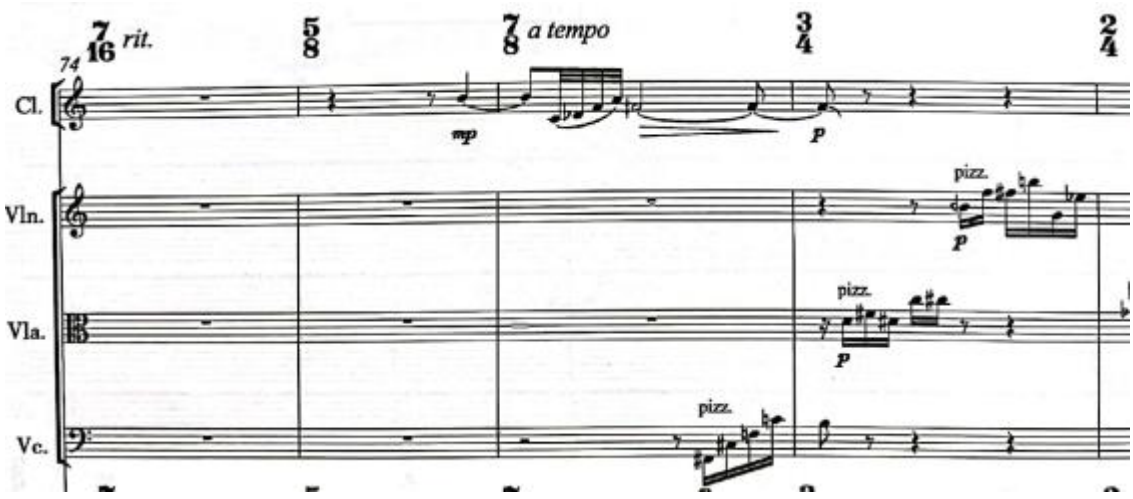
Саме така неповна фіксація музичного тексту в нотах передбачає свободу виконання, а навіть надає можливість співтворення з автором.

[22] Сонористика (походить від латинського sonoris - звук, шум). Цей прийом у сучасній музиці окреслюється як низка колористичних виражальних засобів у вигляді різних шумів, вишуканих тембрів, «звукових плям», кластерів, звуконаслідування тощо

Аналогічні приклади алеаторики введені композиторкою у партію фортепіано (52-53 т.т.).

Низка перелічених прийомів поступово приводять до піку музичного розвитку та найвищого емоційного напруження – кульмінації.

Відповідно, кульмінацією слід вважати 74-76 такти, які майже збігаються із місцем золотого перетину, що свідчить про підсвідоме внутрішнє відчуття композиторкою ідеальних пропорцій та природного формотворення.

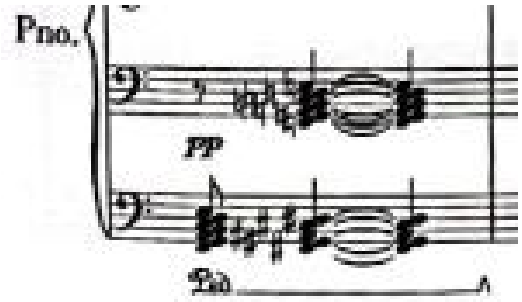
Весь розвиток відбувається на крещендуючій динаміці та пришвидшенні розмірів (4/8, 3/8, 7/16 тощо). І тоді раптово, у 76 такті, який за композиційною будовою є місцем золотого перетину, терцію вище звучить варіантне проведення теми в кларнета, якою розпочинався, а в подальшому і завершуватиметься твір. Вона проводиться на іншій висоті, динаміці *mp*, супроводжується пуантилістичним *pizz*. струнних на *piano* – це є тиха кульмінація (Приклад 36).

Приклад 36. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» 74-77 т.т.

Спад кульмінації відбувається шляхом введення ритмічного збільшення значення тривалостей (частини D, E): на зміну шістнадцятих (7/16, 5+4/16, 4+5/16) авторка вводить восьмі та четвертні (2/4, 3/4, 4/4, 3/8 тощо), поступово (із 106 т. і до кінця) заповільнюється темп. В

останньому такті твору, у фортепіано, діапазон сягає аж семи октав (Cis^1 – a^4), що символізує розширення світогляду композиторки після її подорожі та споглядання прекрасного мистецтва, спілкування з новими людьми, ознайомлення з новаторськими техніками нотного письма.

Аналізуючи ***музичну мову*** мисткині впродовж усієї композиції, зокрема домінуючі ***виражальні особливості*** полотна, необхідно відзначити взаємопроникнення традицій Сходу та Заходу. Поряд із застосуванням новаторських технік, притаманних західноєвропейським митцям авангардистам другої половини XX століття, - ***алеаторика, сонористика, пуантилізм,*** у творі прослідковується зв'язок із ***фольклорними*** джерелами, їх трансформацію.

Так, опора на народно-пісенну творчість проявляється у вертикалізації елементів пентатонічного звукоряду, як результат – кластерні звучання (Приклад 37).



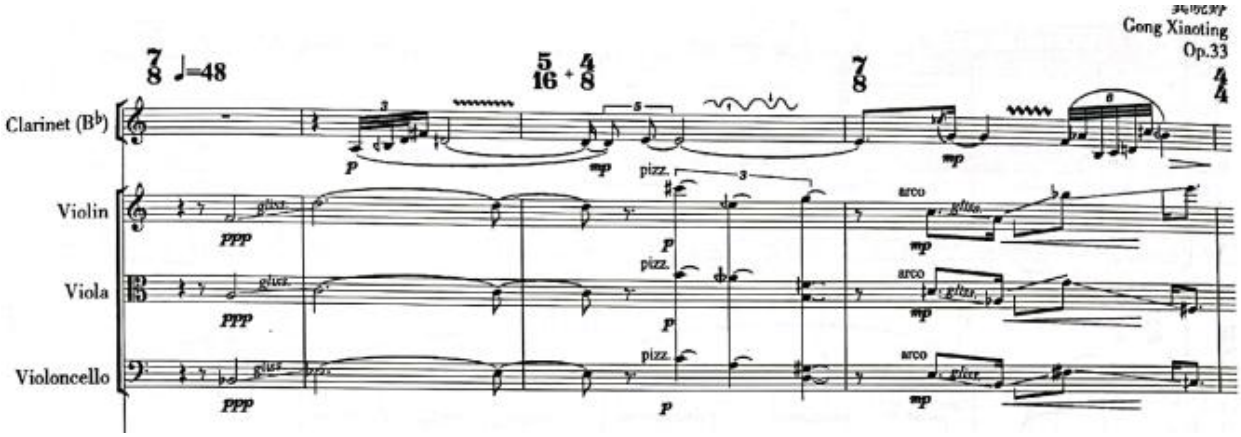
Приклад 37. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» 19т.

Варіантний розвиток пасажів, глісандо терцієвою второю знаходять коріння у фольклорних зразках (Приклад 38).

Приклад 38. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» 33-34 т.т., партія скрипки.

Сонористичні прийоми («звукові плями», кластери, глісандо) використовуються обережно – наприклад, способом введення

глісандового акомпанементу у струнних (напр., т.т. 1-2, 4, 8-9, 13, 14, 15-16, 25, 28-31, 34, 37-38, 47), кластерних поєднань, особливо в фортепіано або в струнних (напр., т. 1, 3, 19, 23-26, 59, 100-101, 107). Прийом тремоло композиторка часто доручає кларнету (т.т.. 2, 4, 10-11, 15, 24, 29, 38, 81), а глісандо у солюючого кларнету вводиться рідше (т.22). Майже усі новаторські прийоми композиторка декларує уже з перших тактів твору (Приклад 39).

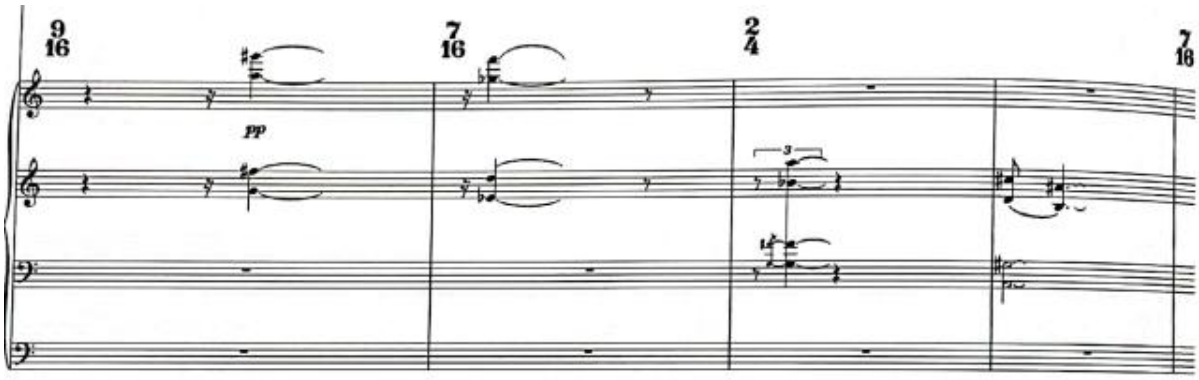


Приклад 39. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» т.т.1-4

Окремі прийоми чи їх комплекси вводяться доволі фрагментарно – короткими відтинками. У полотні немає побудов (принаймні речення, періоду чи епізоду) повністю побудованих на одній техніці. Зазвичай відбувається поєднання сонористичних прийомів із розширеною хроматикою (проведення у фортепіано або кларнета).

Доволі часто композиторка застосовує прийом ***алеаторики*** (згадувався вище, про підготовці кульмінації), при якому звучать три різні мотиви із горизонтальним зміщенням на п’ять шістнадцятих, із випадковим накладанням двох-трьох горизонталей, створюючи усе нові та нові співзвуччя: (т.т.41-43, 57, 65-72 струнні; т.т.49-53, 61-64 фортепіано, т.т.69-72 кларнет+ фортепіано, 92 кларнет+ струнні).

Окрім того, використовується ***пуантилістична*** техніка, коли віртуозні пасажі, зазвичай виконані кларнетом, поєднуються по вертикалі та чергуються по горизонталі із дисонантними вертикальними

співзвуччями та прозорими, розрідженими у часі та просторі, пуантилістичними вкрапленнями від найвищих до найнижчих регістрів фортепіано (тт.. 5-9, 23-26, 59-61, Приклад 40).

Приклад 40. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» 23-26 т.т.

Акценти у ***виражальних засобах*** різняться, від традиційних. Мелодико-інтонаційна горизонталь кожного інструмента здебільшого заснована на дисонуючих інтервалах – тритони, септими, збільшені секунди, нони. Із вертикальних побудов використовуються переважно дисонантні акорди: зменшені та збільшені тризвуки, співзвуччя терцієвої будови збагачені кількома доданими тонами, кварто-квінтові однородні та неоднорідні акорди. Накладання кількох однорідних чи неоднорідних вертикалей зазвичай утворюють кластери, півтонові співзвуччя – сонорні «плями». Якщо в окремих інструментів можна вловити закономірності ведення мелодики, то при їх спільній грі утворюються кластери. Є велика кількість півтонових зміщень тематизму та акомпанементу, що також характерно для пуантилізму. У творі відсутні чітко виражені тональні устої.

Полотно відображає певний настрій, його різні градації у чергуванні з елементами звукозображальності. Ефекти ритмічної асинхронності, неначе мерехтіння, досягаються введенням ритмічної поліметрії та поліритмії, а також асинхронних різнотембрових вертикалей (коли, зазвичай у струнних, вводяться одночасно по вертикалі різні

ритмічні вартості: тріолі, квінтолі, секстолі, часто на однорідному тематизмі – наприклад, т.т. 31-33, т.т. 45-46 тощо).

Основним ***принципом розвитку*** музичного матеріалу є імпровізаційність та варіантність (наскрізний розвитку матеріалу, який не повторюється протягом твору; іноді – варіантне проведення: поступе розширення та звуження інтервальних ходів без періодичної повторности (т.т.. 37-38), хроматизація тематизму (т.т.. 31-33 у фортепіано).

Динамізація твору та рух форми відбувається шляхом пришвидшення та чергування розмірів (напр., із 5-го такту, розміри змінюються: 4/4, 7/8, 3/4, 5/8, 2/4). , Імпровізаційність твору досягається і завдяки перемінності розмірів: у кожному або майже у кожному із тактів, при тому розміри є абсолютно нестандартними (напр., 5/16+4/8, 7/16, 11/16, 15/16), Неперіодична перемінність розмірів, притаманна як народній музиці, так і імпресіонізму, також свідчить про використання фольклорних рис. Драматургія твору у зв'язку із відсутністю яскравих рельєфних тем є безконфліктною, але завдяки цьому створюється певний емоційний стан споглядальности.

Склад. Вибір інструментів ансамблю - кларнет, скрипка, альт, віолончель та фортепіано – не випадковий. Саме такий склад є характерними для імпресіоністичного стилю, адже створює можливість відтворити прозорість і легкість фактури, темброво-виражальні ефект [].

Вибір струнного складу та фортепіано дозволив авторці осягнути максимально широкий діапазон (до семи октав). Також на фортепіано можливо імітувати пасажі арфи, яка була улюбленим інструментом імпресіоністів, – і авторка успішно це втілила.

Отже, програма у камерно-інструментальному ансамблі «Лан з іншого боку» Гонг Сяотін виражає загальний настрій та стан композиторки після відвідуванні музею у Франції. Нові враженнями авторки, яка була вихована на традиціях східної культури, від споглядання зразків західно-європейського живопису, могли бути доволі

складними та суперечливими. Тому емоційне сприйняття передано у творі використанням численних дисонуючих побудов, кластерних вертикалей, атональних співзвуч.

У творі Гонг Сяотін продемонструвала увесь спектр новітніх технік західно-європейської традиції другої половини XX століття. Використання окремих елементів фольклорних зразків є дуже фрагментарним, це вкрапленнями відтинків пентатоніки та цілотонового звукоряду.

Висновки до третього розділу

У третьому розділі досліджено та висвітлено особливості музичної мови та стилістики провідних китайських композиторів у камерно-інструментальних ансамблях останньої чверті XX – початку XXI століть. Проведено детальний аналіз музичних виражальних засобів, архітектоніки, принципів розвитку та фактури у вибраних творах, таких як «Прощання» (1983) Чжана Цяньї, Октет (1991) Янг Йонга, «Таємничий сон» (1993) Гао Вайцзе, Струнний квартет № 1 «Стильовий діалог» (1995) Ван Ніни та «Лан з іншого боку» (2010) Гонг Сяотін. Дослідження демонструє багатство стильових тенденцій, різні підходи до трактування жанру та синтез західного й східного музичного мистецтва. Твори підібрані із використанням різних складів – від двох до десяти інструментів та періодом написання від 80-х років XX – початку XXI століть.

(3.1.) В камерно-інструментальній композиції **Чжана Цяньї «Прощання» для флейти, фортепіано, кларнету, альта та ударних інструментів** спостерігаємо синтез китайського національного фольклору та сучасних тенденцій західно-європейської музичної мови, зокрема

використання нових композиторських технік: алеаторики, сонористики, сучасних гармонічних прийомів, кластерів.

(3.2.) В **Октеті Янга Йонга для флейти, гобоя, кларнета in B, труби in C, тромбона, ударних музичних інструментів, альта і контрабаса** простежуємо тенденції імпресіонізму та тогочасних новаторських технік. Також спостерігаємо синтез прийомів музичного мистецтва з елементами живопису. Перед уявою постають видимі живописні картини та різні градації душевних станів людини, відчуття самотності та порожнечі на тлі безмежної величної нічної природи. Твір для мішаного складу ансамблю репрезентує таку модель ансамблевого письма, де принцип рівноправності сполучається з виокремленням окремих тембрів (флейти, гобоя та кларнета) як солістів, які підсилюють певні грані образно-настроєвого задуму.

(3.3.) Незвичний спосіб використання дванадцятитонової вертикальної серії у композиції **Гао Вайцзе «Таємничий сон» для соло альта з фортепіано** продемонстровано математично-інтелектуальний спосіб мислення митця: використання різних варіантних проведень серії по горизонталі та вертикалі, вичленування її сегментів. Поряд із застосуванням додекафонії митець вводить традиційний елемент китайської музики - пентатоніку у різних висотних положеннях.

Ще одним проявом використання раціонально-математичного мислення є створення Гао Вайцзе у середині 1990-их років «штучної гами без октавного циклу», як прояв індивідуалізації стилю митця. «Штучна гама без октавного циклу» стала синтезом нового способу природної і штучної організації ладотональності: структурна побудова тон-тон-півтон+тон-тон-тон, перерноситься на 11 півтонів, тобто до «*h»,* який є спільним звуком для C-dur-у, і, відповідно, початковим для H-dur-у. Прикладом виступає камерна музика Гао Вайцзе «Шао II» для шести народних музикантів (1995 р.)

(3.4.) **Струнний квартет № 1 «Стильовий діалаог» Ван Ніни** ґрунтується на втіленні новаторської творчої концепції митця, а саме на поліпластовому поєднанні кількох різностильових горизонталей: в основі партії першої скрипки лежить додекафонна серія із «П'яти п'єс для фортепіано» А.Шенберга (ор.23); партія другої скрипка побудована на мелодико-інтонаційному матеріалі пекінської опери; у партії альта звучать інтонації поп-музики; у партії віолончелі введена тема фуги Й. С. Баха. Твір демонструє можливість поєднання різних стилів в одній композиції, але не по горизонталі – у різних частинах, а по вертикалі – в одночасному звучанні.

(3.5.) Камерно-інструментальний ансамбль **Гонг Сяотін «Лан з іншого боку» для кларнета, скрипки, альта, віолончелі та фортепіано ор. 33** відрізняється застосуванням новаторських технік, притаманних західноєвропейським митцям авангардистам другої половини XX століття, - *алеаторика, сонористика, пуантилізм,* а також розширена тональність. Незначними вкрапленнями виступають трансформовані фольклорні елементи.

Усі показові композиції ансамблевої камерно- інструментальної музики кінця XX - початку XXI століть проаналізовано з позицій виявлення в них характерних рис композиторських європейських технік у синтезі із китайськими національними музичними традиціями із домінуванням китайської музичної ментальності. Відзначено, що на композиційну структуру та розвиток розділів, їх складових впливають традиційні канони європейської музики, менше - національні моделі формотворення. Музична мова китайських митців витримана, зазвичай у романтичному та імпресіоністичному руслі; також відзначається експериментаторськими раціонально-математичними проявами та використанням новаторських європейських технік.

Ансамблева камерно-інструментальна творчість в сучасному китайському культурному просторі демонструє європейського і китайського мистецтв, своєрідний їх діалог.

ВИСНОВКИ

Уся література, яка була опрацьована про написанні дисертаційного дослідження ми поділяємо на чотири групи

Перша – загальні питання про розвиток мистецтв, зокрема музики в Піднебесній

Друга – політичні та соціальні впливи на стан та процеси розвитку чи стагнації музичного мистецтва в Країні.

Третя – питанням розвитку жанру

Четверта – окреслення життєтворчості провідних китайських композиторів

Розвиток ансамблевої камерно-інструментальної музики в Європі та Китаї відбувався у різний час, з суттєвою хронологічною віддаленістю. В Європі цей процес розпочався в епоху Відродження, коли ансамблеве виконавство передувало становленню композиторської творчості. Поступово відбувався перехід від усної музичної традиції до нотної нотації, що заклало основи авторського музичного мистецтва.

Упродовж XX–XXI століть камерно-інструментальне мистецтво набуває все більшого значення як у західному, так і в східному культурному просторі. В сучасному Китаї ансамблеве музикування є результатом активної взаємодії європейських та національних традицій.

Історичний розвиток жанру пройшов кілька ключових етапів. У період пізнього Середньовіччя та Відродження ансамблеві склади формувалися довільно, без суворої регламентації. В епоху бароко (XVII–перша половина XVIII століття) жанр камерного ансамблю набуває чітких рис завдяки творчості А. Вівальді, А. Кореллі, Й.-С. Бах, Д. Букстегуде, Ґ.-Ф. Генделя, Г. Персела, Ґ.-Ф. Телемана та інших композиторів. У класичний період (друга половина XVIII – початок XIX століття) остаточно визначаються нормативні ансамблеві склади, а визначні композитори – Й. Гайдн, В.-А. Моцарт, К. Діттерсдорф, Л. Боккеріні, Л. ван Бетовен – підносять жанр на новий рівень. Музичний класицизм в Україні

представлений творчістю М. Березовського, Д. Бортнянського (хорова, камерно-інструментальна, оперна музика), А. Веделя, С. Детхятрева (хорові опуси), І. Хандошко (інструментальні твори).

У XIX столітті жанр розширюється в межах романтизму, імпресіонізму та неокласицизму, відзначаючись глибокою емоційністю й увагою до внутрішнього світу людини. Це твори К.-М. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса, згодом С. Франка, А. Дворжака, К. Дебюссі.

XX століття стало періодом стрімких експериментів та новаторства у сфері камерної інструментальної музики, що проявилося у творчості І. Стравинський, А. Шенберґ, П. Гіндеміт, М. Равель, А. Веберн, Д. Мійо, А. Онеґґер та інші.

Українські митці XX–XXI століть, серед яких Євген Станкович, Мирослав Скорик, Валентин Сільвестров, Леся Дичко, Богдана Фільц, Віктор Камінський, Олександр Козаренко створили високохудожні зразки камерної музики, синтезуючи національні традиції з індивідуальними естетичними концепціями.

Таким чином, камерно-інструментальна ансамблева музика пройшла довгий шлях розвитку від вільних виконавських складів до жанрової систематизації та експериментального новаторства, посідаючи важливе місце у світовій музичній культурі.

Китайська музична культура має багатовікову історію. Китайські вчені, дослідники музичної культури вбачають різницю між китайською народною музикою та китайською народною камерною музикою. Характеризуючи китайську народну музику, вони відзначають, що у ній відсутнє чітке структурування, зазвичай вона носить імпровізаційний характер, не висуває високих вимог до професійної майстерностіі виконавців. Описуючи процеси становлення музичної культури вчені прослідковують та досліджують етапи розвитку інструментів народної музики, складів ансамблів, вплив на них філософської та символічної

семантики, числових співвідношень звуків, стихій, природніх явищ, матеріалу виготовлення, кольору, тощо. Коротко окреслено різні склади та стилі гри в китайській інструментальній ансамблевій музиці, відзначено, що на їх формування впливали - історія кожного регіону, специфіка культури відповідного територіального угрупування. Це – Ханьська музика, музика Цзяньнань Січжу, Кантонська музика, Чаочжоу Сяньші, Південна пісня Фуцзянь. Така класифікація зафіксована в наукових дослідженнях з початком династії Тан (618-906 н.е.). Окреслюючи основні віхи становлення музичної культури, інструментарію, відтак – камерних інструментальних ансамблів у час правління попередніх династій відомі наступні факти. Перші поодинокі згадки про розвиток народної інструментальної музики відносяться до династій Ся (XXII-XVIIIст. до н.е.) і Шан (XVIII до XII ст до н.е.). і стосуються «музичного комплексу», який об'єднував колективну гру на різних інструментах, спів і танець. Йому приписувались магічні функції – впливати на світобудову, на соціокосмічний порядок, сприяти комунікації людей з вищими силами. За час правління династії Чжоу (1046-256 р.р. до.н.е.), збільшилась кількість та різновиди музичних інструментів, які класифікувались відповідно до матеріалу виготовлення. У час Західної Чжоу та Східної Чжоу вдосконалювались етнічні інструменти, виконавці на яких формувались у національні інструментальні ансамблі. Цей період характеризується потужним підйомом китайської культури, філософії, літератури. В IX-IУ ст.до н.е. в Піднебесній були створені канонічні книги – зразки стародавньої китайської літератури. Виникають філософські школи Лао-Цзи (Даосизм) і Конфуція (Конфуціанство). Придворна музика, яка зародилась в часи династії Чжоу, поділялася на два види: кімнатна музика без музичного супроводу та велика кімнатна музика. За часів династії Цінь (221-206 до н.е), а також в епоху династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. до н. е.) – продовжує розвиватись китайська інструментальна музика. Імператорський оркестр вражає своїми надвеликими масштабами: налічує близько 829 музикантів. Водночас існував оркестр невеликого складу –

камерна музика імператриці, який був задіяний у вузькому колі на бенкетах та церемоніях. Під час династій Суй і Тан (561-618 р. н.е. - 618-906 н.е.) був здійснений значний внесок у розвиток народної музики: розвинулось колективне музикування, продовжувались зв'язки з культурою західних регіонів. За часів династій Юань (1279-1368 р. н. е.), Мін (1368-1644 р. н. е.) і Цін (1644-1912 р. н. е.) - понад шість століть, - музична культура Піднебесної продовжувала розвиватись, особливо у жанрі інструментального ансамблю. Появились такі ансамблеві склади, як музика шовку і бамбуку, а також музика на барабанах і на дудках. Різні склади та стилі гри в китайській інструментальній ансамблевій музиці сформувались під впливом низки різних факторів – таких як історія кожного регіону, специфіка культури відповідного територіального угрупування, це Ханле. Ханьська музика, ансамблі ударних «гонги та барабани», музика Цзяньнань Січжу — китайський народний інструментальний ансамбль, Кантонська музика, струнні твори Чаочжоу, Південна пісня Фуцзянь. Оркестри великих складів та камерні ансамблі, залежно від оказії, звучали при імператорському палаці, - на помпезних святкуваннях чи в тісній камерній обстановці, а також в буддійських та даоських храмах. Невеликі традиційні інструментальні камерні ансамблі, як унікальна форма інструментальної музики в Китаї з давніх часів, супроводжувала життя різних верств населення. У первісному суспільстві виконання інструментальної музики було тісно пов'язане з народними танцями, працею та побутом людей. Релігійні та магічні ритуали, традиційні календарно-обрядові дійства, побутові народні звичаї, різні аспекти суспільного життя супроводжувались камерно-інструментальною музикою. Протягом тисячоліть народ використовував інструментальні ансамблі невеликих складів для вираження своїх радощів, смутку, передачі думок, почуттів та естетичних смаків.

Короткий аналіз основних творів китайської камерно-інструментальної музики XX – початку XXI століття дозволяє виділити кілька етапів у розвитку жанру:

- **Перший етап** (1910–1930-ті роки) – становлення жанрових основ;
- **Другий етап** (1949–1980-ті роки) – період Культурної революції;
- **Третій етап** (1980–2020 роки) – розквіт жанру та новаторські пошуки.

Становлення жанру (1910–1930-ті роки)

У 1910–1920-х роках у Китаї почали формуватися жанрові основи камерної музики. Її «пізній» розвиток був зумовлений тривалою ізоляцією країни, відсутністю професійної композиторської школи та домінуванням усної традиції, оскільки не існувало теорії, пов'язаної з композицією.

Після падіння імперії Цін (1912 рік) та відкриття Китаю для західних впливів почався процес інтеграції західних музичних традицій. Молоді китайські музиканти здобували освіту в Європі та США, а після повернення створювали перші твори камерної музики. Найдавнішими прикладами є *Струнний квартет e-moll* Сяо Юмея та *Струнний квартет* Чжао Юань Женя (1915–1916 роки). Ці композиції базуються на європейських формах, але містять китайські інтонаційні та ритмічні особливості.

Протягом 1930–1940-х років жанр розвивався повільно, і лише окремі композитори, такі як Ні Ер, Ренґ Гуан, Хуан Іцзюнь, Тан Сяолінь та Сань Тун, створювали ансамблеві твори.

Камерна музика в період Культурної революції (1949–1980-ті роки)

Період Культурної революції (1966–1976 роки) став складним для китайського музичного мистецтва. Політика Мао Цзедуна була спрямована на відмову від старої культури та західного впливу. Однак у перші роки після утворення Китайської Народної Республіки (1949 рік) спостерігався значний розвиток музичної освіти. Було відкрито консерваторії в Шанхаї, Пекіні, Шеньяні та інших містах. Відомі композитори – Лі Цуйчжен, Лі Цзялу, Ся Гоцюн, У Лен, Чжан Цзюньвей – стали основою професорсько-викладацького складу вишів.

Попри складні політичні умови, у цей період з'явилися камерні твори композиторів У Цзуцяна, Цю Вея, Чжу Шен'єра, Хе Чжаньхао, Дін Шанде. Основною тенденцією стало використання китайських народних пісенних і танцювальних мотивів у поєднанні з європейською академічною традицією. Спостерігалося ускладнення гармонічної мови, розвиток поліфонічних технік та відхід від унісонного звучання, притаманного традиційній китайській музиці.

Розквіт жанру (1980-ті – 2020-ті роки)

Починаючи з 1980-х років, камерно-інструментальна музика в Китаї переживає піднесення. Основні тенденції цього періоду:

- **Поєднання китайських народних та європейських академічних інструментів** – створення унікальних тембрових поєднань (Тань Дунь, Хе Сюньтянь, Чжоу Лун, Лі Сяоцзи, Ван Сілінь, Ло Чжунгун, Дін Шанде, Цао Гуанпін, Лінь Хуа, Ян Лі-Цін, Ван Цзяньмінь).
- **Застосування нетрадиційних інструментів, створення незвичних складів** – електроакустичні та саморобні інструменти, експериментальне звучання (Чжан Хаофу, Чжао Сі, Чень Мушенг);
- **Нові типи фактурного викладу**: перехід від унісону з октавними вторами до голосів інструментів, які викладаються з домінуванням мелодії з розгалуженням голосів - підголосків чи поліпластового нашарування кількох горизонталей, або головна домінуюча тема з акомпанементом.
- **Використання новаторських композиторських технік** –алеаторика, пуантилізм, серійна техніка (як горизонтальні, так і вертикальна);
- **Відхід від традиційної китайської ладової організації** – розширена тональність, дисонансні співвідношення, поліфонічні структури - поліпластовість;

Відбувається заміна комплексів мелодичних виражальних засобів на тамбрально-акустичні: поєднання інструментів як по вертикалі, так і по горизонталі.

Зміни виражальних особливостей, структурних, архітектонічних та фактурних новацій стали передумовою та виразником широкої палітри стильових тенденції у камерно-інструментальному жанрі Піднебесної.

У камерних творах народної музики, які не спираються на специфічні традиційні фольклорні зразки, використання сучасних технік письма підвищує ймовірність того що твори компонуються із виявленням своєрідного індивідуального почерку

Впродовж останніх сорока років у Китаї у деяких провінціях пропагувалась тенденція у який композитори суб'єктивно послаблюють свою «культурну ідентичність». Однак такі тенденції компонування музики не здобули популярності у всій Піднебесній і не заохочувалася.

Композитори шляхом винаходу нових технік, їх нетрадиційного індивідуалізованого використання посилюють міру оригінальності своїх творів, що є проявом бажання кожного композитора творити щось нове, незичне, відмінне від попереднього і, водночас, талановито-художнє.

В останні десятиліття китайські композитори активно інтегрують світові музичні тенденції, одночасно зберігаючи національну музичну ідентичність. Камерна музика стала не лише засобом вираження, а й платформою для творчих експериментів, що визначає її динамічний розвиток у сучасному музичному просторі.

Камерно-інструментальна музика китайських композиторів кінця XX – початку XXI століть поєднує європейські техніки та китайські національні традиції. Стильова палітра включає романтизм, імпресіонізм, експериментаторські раціональні підходи та новаторські техніки, демонструючи діалог між західною й східною культурами.

- **Твір Чжана Цяньї «Прощання»** для флейти, фортепіано, кларнета, альта та ударних інструментів ілюструє гармонійний синтез китайського національного фольклору та сучасних західноєвропейських

музичних технік, включаючи алеаторику, сонористику, кластери й сучасні гармонічні прийоми.

- **Октет Янга Йонга** для різнорідного ансамблю виявляє вплив імпресіонізму та новаторських технік того часу. У творі відчувається зв'язок музики із живописом, що створює образні картини та передає широкий спектр емоцій – від самотності до величі природи.

- **Композиція «Таємничий сон» Гао Вайцзе** для альта й фортепіано демонструє інтелектуальний підхід митця: використання дванадцятитонової серії, пентатоніки й авторської «штучної гами без октавного циклу» створює новаторський синтез раціональності та емоційності.

- **Струнний квартет № 1 «Стильовий діалог» Ван Ніни** репрезентує новаторську концепцію полістилістичного поєднання: додекафонії, мелодики пекінської опери, поп-музики та класичних тем Баха в одночасному звучанні. Це яскравий приклад вертикального синтезу стилів.

- **Ансамбль «Лан з іншого боку» Гонг Сяотін** відображає використання авангардистських технік, таких як алеаторика, пуантилізм і розширена тональність, доповнені трансформованими елементами китайського фольклору.

Отже, комплексний аналіз репрезентативних композицій у ансамблевій камерно-інструментальній творчості митців Піднебесної виявляє синтез стильових особливостей західноєвропейських композиторських технік із національними прикметами, ясно вираженою музичною китайською ментальністю.

Камерно-інструментальна музика китайських композиторів кінця XX – початку XXI століть поєднує європейські техніки та китайські національні традиції. Стильова палітра включає романтизм, імпресіонізм, експериментаторські раціональні підходи та новаторські техніки, демонструючи діалог між західною й східною культурами.

Ця галузь китайського музичного мистецтва залишається недостатньо дослідженою й потребує подальшої уваги як у китайському, так і в українському музикознавстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агапітова І. В. Цинський Китай кінця XVIII – першої третини XIX ст. у сприйнятті західних очевидців : дис. … канд. істор. наук, спец. 07.00.02 – Всесвітня історія. / І. В. Агапітова – Одеса, 2006. – 166 с.
2. Бао Цзяїнь, «Гонг Сяотін використовує музику для діалогу з серцем». Міжнародна музична біржа, 2000 рік. 鲍佳音“龚晓婷用音乐与心灵对话”-国际音乐交流 2000 年.
3. Баран Т. Українські концертні цимбали і споріднені з ними музичні інструменти народів світу // Народна творчість та етнографія. – 2000. – №1. – С. 25-32.
4. Батанов В. Жанрово-стильові тенденції в камерно-інструментальних ансамблях URL:http: https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovo-stilevye-orientiry-kamerno-instrumentalnoy-muzyki-kitayskih-kompozitorov-hh-veka)
5. Батанов В. Універсальність музичного професіоналізму в XX сторіччі й діяльність Юна Ісанга / Віктор Батанов // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство : [зб. статей / гол. ред. О. Смоляк].– Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. – № 3. – С. 83–89.
6. Ван Анґо. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи / Анго Ван. – Ухань: Вид-во Синаньского ун-ту, 2004. -246 с. / 王安国. 王安国.我国学校音乐教育改革与发展对策研究，武汉：四川大学出版社，2004. - 246 с.
7. Ван Анґо: Коментар до «Струнного квартету № 1» Тан Дуна (风-雅-颂), Журнал Центральної консерваторії музики, 1984, № 2, с. 28-31. 来源：王安国:《评谭盾〈第一弦乐四重奏〉

(风·雅·颂)》，《中央音乐学院学报》, 1984 年，第 2 期，第 28-31 页。

8. 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。
9. Ван Вей. Поезії. З давньокитайської (переклад Г. Туркова) / Вей Ван. – К.: вид-во худ. літ. «Дніпро», І987 – 182 с.
10. Ван Вей. Поезії. З давньокитайської. Переклад Г. Туркова. Київ : вид-во худ. літ. «Дніпро», І987. 182 с.
11. Ван Ніна. Вступ до творів у партитурі Перший струнний квартет. «Стилі діалогу». Вибрані камені твори Ван Ніна. Пекін:Народна музика 2013.7. ISBN 978-7-103-04294-6. 范尼纳 第一弦乐四重奏乐谱作品简介。对话的风格"。王宁作品选石》. 北京：民族音乐 2013.7. ISBN 978-7-103-04294-
12. Ван Сі. Аспекти інтерпретації поезії Китаю в українській камерно-вокальній музиці. – Дис. ... кандид. мистецтвознавства, спец. 17.00.03. – Музичне мистецтво / Ван Сі. – Львів, 2013. – 249 с.
13. Ван Сі. Еволюція опосередкувань образів Китаю у європейській музичній традиції / Сі Ван // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство / редкол. : М. Станкевич, О. Голубець, Н. Урсу [та ін.]. – Тернопіль, 2011. – Вип. 1. – С. 43-48.
14. Ван Цзічжао. Коротка дискусія про багатошарову 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.
15. Ван Юйхе. Нова китайська музика в першій половині цього століття

під злиттям китайської та західної музики (середина). Журнал Центральної консерваторії, 1995 (3). 13-15 с. 王玉和. 本世纪上半叶中西音乐交融下的中国新音乐（中. 中央音乐学院学报，1995（3）. 13-15 с .

16. 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。
17. Ван Юхе. Історія сучасної китайської музики, третє видання Народне музичне видавництво Ван Юхе ISBN-9787103034477 2019. 543 с. 汪毓和 《中国近现代音乐史》人民音乐出版社 ISBN-9787103034477
18. Ван Юхе. Історія сучасної китайської музики, третє видання. Народне музичне видавництво ISBN-9787103034477 2019. 543 с. 王于和 中国当代音乐史》，第三版。人民音乐出版社 ISBN-9787103034477 2019. 543 с.
19. 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.
20. Вей Мін: Художня концепція використання ресурсів народної музики для інструментального письма - аналіз шляху до створення камерної музики сучасної народної музики Ян Юна «Осіння звукова фуга», Журнал Центральної консерваторії, 2017, Випуск 4, с. 48, 62. 来源：魏明:《将民间音乐资源用于器乐化写作的艺术构思杨勇当代民乐室内乐〈秋声赋〉创作路径解析》，《中央音乐学院学报》，2017 年，第 4 期，第 48 页，第 62 页。

21.Гавеля О.М. Проблема історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей // Актуальні проблеми культурології. – Київ, 2012. – Вип. 28. – С. 110 – 121.

22.Гао Вейцзе: Гра емоцій та розуму, Китайська музика, 2017, № 4, с. 11-18. 来源：高为杰:《情与理的博弈》,《中国音乐》，2017 年，第 4 期，第 11—18 页。

23.Ге Чжаогуан: Історія китайської думки, Шанхай: Видавництво Фуданьського університету, 2001 ISBN 7-309-02992-5 葛兆光：《中国思想史》，上海：复旦大学出版社，2001 ISBN 7-309-02992-5

24.Ге Чжаогуан: Історія китайської думки, Шанхай: Видавництво Фуданьського університету, 2001 ISBN 7-309-02992-5 葛兆光：《中国思想史》，上海：复旦大学出版社，2001 ISBN 7-309-02992-5

25.Го Мао-Цянь, Юефу Ши Цзи, т. 1-12, Пекін, 1955 郭茂倩 《乐府诗集》文学古籍刊行社·北京.

26.Го Сінь: «Музичний “білий простір” змушує “чужий” звук передавати давню риму --- “Вітер у соснах” Лю Чжуана в інтеграції культурних традицій і сучасних технік», Китайська музика, Випуск 3, 2011, с. 97-98. Китайська музика, 2011, № 3, с. 97-98. 郭欣 音樂的「留白」讓「異域」之音傳達古韻------劉壯《松風 劉壯《文化傳統與現代技藝的融合》,《中國音樂》，2011 年第 3 期，第 97-98 頁。中國音樂》，2011 年第 3 期，頁 97-98。

27.Го Шухуй: «Поетичний світ, музичний світ, навмисний світ - підручник з чотирьох поем Ян Ліціна про династію Тан - для сопрано, ударних і фортепіано», Музичне мистецтво, 2004, № 1, с.

38. 来源 ：郭树荟:《诗境乐境意境——杨立青〈唐诗四首——为女高音、打击乐与钢琴〉初探》,《音乐艺术》, 2004 年，第 1 期，第 38

28.Громадянська війна в Китаї. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%B2%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0_%D0%B2_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%97

29.Гун Шудуо, головний редактор: «Вступ до сучасної китайської культури», Пекін: Книжкова компанія Zhonghua, 1997 ISBN 7-101-01631-6 龚书铎 主编：《中国近代文化概论》，北京：中华书局，1997 ISBN 7-101-01631-6

30.Гун Шудуо, головний редактор: «Вступ до сучасної китайської культури», Пекін: Книжкова компанія Zhonghua, 1997 ISBN 7-101-01631-6 龚书铎 主编：《中国近代文化概论》，北京：中华书局，1997 ISBN 7-101-01631-6

31.Ґучжен: URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D2%90%D1%83%D1%87%D0%B6%D0%B5%D0%BD

32.Дай Пенхай. Шість дискусій про національний стиль // Китайське музикознавство (Пекін). – 1989. – № 4. –С. 24-35.

33.Ден Кайюань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980 – 90-х років: жанрова стилістика: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 205 с.

34.Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур: дис. … кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2019. 193 с.

35. Династія Сун. URL: https://ukrayinska.libretexts.org/%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%96%
36. Династія Тан. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%96%D1%8F_%D0%A2%D0%B0%D0%BD
37. Ду Фу. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. Т. 1 : А — К. С. 580—581. [url: https://shron1.chtyvo.org.ua/Schavurskyi_Borys/Zarubizhni_pysmennyky_entsyklopedychnyi_dovidnyk_Tom_1.pdf?PHPSESSID=820musa50f0nikff8dkknsiio5, дата останнього звернення 07.07.2023].
38. Жао Джін. Глобалізаційні виміри розвитку музичної культури Сходу. Наукові записки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Львів, 2020. Вип. 46: Музикознавчий універсум: збірник статей. С. 370-389.
39. Жень Цзяці . Образ легендарної Мулан у полотні Лю Ханлі «Мулан Сі» : для соло Янциня 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.
40. Жень Цзяці «Процес академізації янциня у творчості китайських композиторів другої половини XX – початку XXI століть». Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії, наук. керівник: О. І. Майчик, ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ЛНМА ім. М.В.Лисенка. 2023. 199с.
41. Завісько Н. З. Гармонія : посібн. / Завісько Н. З., Лемішко М. М. – Вінниця : Нова Книга, 2016. – Ч. 2 : Хроматика. – 215 с.
42. Історія Китайської Народної Республіки/ URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%8

0%D1%96%D1%8F_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D1%97)

43. І-Цзін. Книга змін. https: //www.yakaboo.ua/ua/i-czin-kniga-zmin.html.
44. Камерний ансамбль. Енциклопедіencyclopedia of modern Ukraine. URL: https://esu.com.ua/article-10859).
45. Китайська цивілізація : традиції та сучасність / ред.: Л. В. Матвєєва; Інститут сходознавства ім. А.Кримського НАН України, Українська асоціація китаєзнавців. – К., 2005. – 111 с.
46. Китайська цивілізація : традиції та сучасність / ред.: Л. В. Матвєєва; Інститут сходознавства ім. А.Кримського НАН України, Українська асоціація китаєзнавців. – К., 2005. – 111 с.
47. Коханик И. Динамика смыслообразования в музыкальном стиле // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 60. – С. 25−32.
48. Коханик И. Динамика смыслообразования в музыкальном стиле // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 60. – С. 25−32.
49. Крижанівський О. П. Історія стародавнього Сходу: Підручник / О. П. Крижанівський. – Київ.: Либідь, 2002. – 590 с.
50. Левчук Л. Т. Історія світової культури. Культурні регіони. – Київ : Либідь, 2000. – 29 с.
51. 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.
52. Лемішко М. Гармонія : навч. посібн. для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів актедитації. – Вінниця : Нова книга, 2007. – Ч. І : Діатоніка. – 161с.
53. Леся Українка. Стародавня історія східних народів. – Луцьк : ВАТ, 2008. – 322 с.
54. Лі Дзінь. Китайські культурні традиції у європейській професійній

музичній культурі XX 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.

55. Лі Дзінь. Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі XX століття / Дзінь Лі // Студії мистецтвознавчі. Національна академія наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К. : ІМФЕ, 2002. – Число 3 (35). Театр. Музика. Кіно. – 2011. – С. 67-73

56. Лі Іньхай. 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。

57. Лі Ісюань. Обгрунтування хронології китайської симфонічної музики. – URL : // www.gramota.net/materials/9/2019/11/50.html/. (дата звернення : 14.05. 2023).

58. Лі Ланьцинь. Опис сучасної китайської музики / Ланьцинь Лі. –Пекін: Вища освіта, 2009. – 423 с. / 李岚清. 李岚清.李岚清中国近现代音乐笔谈，北京：高等教育出版社, 2009. – 423 с.

59. 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

60. Лі Менде. Коротка історія китайської музики / Менде Лі. – Сичуань: Вид-во мистецтва, 2009. – 318 с. / 黎孟德. 黎孟德. 中国音乐简史. 四川: 文艺出版社，2009. – 318 с.

61. Лі Оуфань. Лао-Цзи. Цитати яким більш ніж 2 500 років. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Gzvl-AQ5Gko

62. Лі Реньюань: «Нові комунікаційні засоби масової інформації та інтелектуали пізньої династії Цін», Тайбей, Національний

тайванський університет, 2002 p. 李仁渊：《晚清的新式传播媒体与知识分子》，台北，台湾大学，2002

63.Лі Сіань, «Культурна трансформація і структура поля напруженості китайської музики», Китайське музикознавство, 1994, № 4, с. 44.

64.Лі Сянбо. Дослідження розвитку національної оркестрової музики в ранній період заснування КНР : кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістр / Шеньянський пердагогічний 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,硕士论文 2012 年//

65.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

66.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. C. 3 – 8 页. № 6.

67.Лі Хуаньчжі. Музика Китаю нашого часу / Хуаньчжі Лі. – Пекін: Вид-во «Новий Китай», 1997. – 569 с. / 李焕之. 李焕之. 当代中国音乐. 北京：当代中国出版社，1997. – 569 с.

68.Лі Цехоу. Історія естетики / Цехоу Лі. – Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1989. – 521 с. / 李泽厚. 李泽厚.《美学四讲》，北京：文化艺术出版社.1989. – 521 с.

69.Лі Цзін (2012). Музичний Китай - сучасна музична культура та соціальна трансформація. Пекін: Видавництво Пекінського

університету. 李静（2012）。乐歌中国——近代音乐文化与社会转型。北京：北京大学出版社。

70.Лі Цзін (2012). Музичний Китай - сучасна музична культура та соціальна трансформація. Пекін: Видавництво Пекінського університету. 李静（2012）。乐歌中国——近代音乐文化与社会转型。北京：北京大学出版社。

71.Лі Цзяфу. Стародавні китайські міфи. – Тайбей, 1971. – 411 с. = 李家福 中国古代神话。台北，1971. 411 页。

72.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。

73.Лі Шіюань. Сучасна музика Китаю: діалог з традиціями Заходу. Шанхай: Вид-во Шанхайської консерваторії, 2004. 303 с. / 李诗原. 李诗原. 中国现代音乐: 本土与西方的对话.上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 303 с.

74.Лу Лу: «Крокуючи між традицією та сучасністю - теорія Гао Вейцзе про не октавні циклічні штучні гами», Журнал Центральної консерваторії музики, 2006, № 4, с. 32-39. 来源：卢璐:《在传统与现代之间踱步——高为杰的非八度循环周期人工音阶理论》,《中央音乐学 院学报》, 2006 年， 第 4 期， 第 32—39 页.

75.Лю Ханлі «Пісні в моєму серці. Вибрані твори Лю Ханьлі про Янцін, 2002, видавництво літератури і мистецтва "Чуньфен", видана Ляонінською музичною асоціацією. Шеньян. 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。134c.

76.Лю Ханлі, «Становлення і розвиток Північно-Східного Янцинь». Обладнання та технології виконавських мистецтв, Пекін. № 5, 2005, 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

77.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

78.Лян Маочунь. Музика Китаю Нового часу / Маочунь Лян. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 2004. – 256 с. / 梁茂春. 梁茂春. 中国当代音乐，上海：上海音乐学院出版社，2004. – 256 с.

79.Лян Маочунь. Музика нашого часу: Китай, 1949-1989 / Маочунь Лян. - Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1993. – 257 с. / 梁茂春.梁茂春 .中国当代音乐，1949-1989，北京：北京广播学院出版社，1993. – 257 с.

80.Лян Шумін. Філософія Сходу і Заходу. Пекін : Комерц. вид-во, 2010. 236 с. / 梁漱溟. 东西方文化及其哲学 / 梁漱溟. 北京：商务印书馆, 2010. 236 页.

81.Ляо Фушу. Біогрфія Сяо Юмея. Жейджнґ Мейшу Чубанше. 1993, с. 5-23. 廖辅. 萧友梅传1993, 5-23.

82.Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. … канд. мист. : спец.

17.00.03 — муз. мистецтво; Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Неждановоï. Одеса, 2004.16 с.

83. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. … канд. мист. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво; Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Неждановоï. Одеса, 2004.16 с.

84. Ма Ян, "Дослідження методів створення трьох камерних музичних творів Ван Ніна"-Нормальний університет Аньхой, березень 2018 року（马雁“王宁三首室内乐作品创作技法研究”-安徽师范大学 2018 年 3 月）.

85. Маркова Е. Архетипические и хронологические параллели культур Востока и Запада как основания музыкальной метафизики // Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка : [збірник наук. праць / гол. ред. В.Л.Філіппов]. – Луганськ, 2008. – Вип. 9 (2008). – С. 230–237.

86. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – Київ, 2004. – 19 с.

87. Москаленко В. Інтонація. Музика. Слово // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 27 : Слово, інтонація, музичний твір. – С. 12-20.

88. Москаленко В. Леккції з музичної інтерпретації : Навч. посібн. – Київ, 2013. – 134 с.

89. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 1. − С. 87−93.

90. Москаленко, В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев: Клякса, 2013. 271 с.

91. Музика Китаю. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%8E)

92. Мукденський інцидент. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%BA%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%96%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%82
93. Опіумні війни. :URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BF%D1%96%D1%83%D0%BC%D0%BD%D1%96_%D0%B2%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B8
94. Павлишин С. Музика двадцятого століття. БаК: Львів, 2005. 232с.
95. Письменна О. Традиції та новаторство у Концерті для янциня з оркестром «Рапсодія» Ван Даньхонг // Українська музика : Наук. часопис. Щоквартальник . – Львів. – 2023. –Чис. 2 (45). –С. 107-115.
96. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : монография / И. И. Польская. – Харьков : ХГАК, 2001. – 396 с.
97. Польська І. І. Камерний ансамбль: Теоретико-культурологічні аспекти: дис. ... д-ра мистецтвознавства: спец. 17. 00. 03 «Музичне мистецтво». Польська Ірина Ільїна; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 435 с.
98. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру / І. Польська // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. - 2010. - Вип. 24. - С. 4-14.
99. Польская И.И Система ансамблевых жанров и ее структура. https://www.scribd.com/document/521396937/Pol-skaja-1
100. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога. – Одесса : Астропринт, 2002. – 243 с.
101. Сі Даофен. Значення народно-пісенної творчості у виконавському мистецтві Китаю / Даофен Сі // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2013. – № 10 (269), – Ч. І.

102. Сі Мао «Небеса винагороджують старанність, талант - пам'яті відомого композитора Ван Ніна». Малий виконавець квітень 2014 （解瑁“天道酬勤，厚德载物-记著名作曲家王宁”-小演奏家 2014 年 4 月）.

103. Ся Яньчжоу. Короткий курс історії нової китайської музики. Шанхай: Муз. вид-во Шанхаю, 2012. 346 с. / 夏灔洲. 中国近代音乐史简编 / 夏灔洲. 上海 : 上海音乐出版社, 2012. 346 页.

104. Тан Джіалу, «Дослідження створення та виконання «Хмар у воді» Гонг Сяотін», Нанкінський університет мистецтв, квітень 2016 року. （唐嘉璐“龚晓婷《水中云》的创作及演奏研究”-南京艺术学院 2016 年 4 月）

105. Традиційні музичні інструменти. – URL : http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/A3E4955B61AA7399C225817F0078435B?OpenDocument (дата звернення: 17.05. 2022).

106. Тянь Ган: «Аналіз «штучної гами без октавного циклу», Китайське музикознавство, 2006, № 2. 来源：田刚:《“非八度周期人工音阶”探析》《中国音乐学》，2006 年，第 2 期。

107. 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

108. У Цюнбі （U Tsiunbi）«Нова техніка, сильний етнічний характер - оцінка репертуару народної музики «Відчуття від перегляду настінного живопису на горі Хуашань», Любителі музики, 1986, № 1, с. 15.

109. Фан Хао: «Історія транспорту між Китаєм і Заходом», Тайбей: Університетське видавництво китайської культури, 1983 р. 方豪：《中西交通史》，台北：中国文化大学出版社，1983.

110. Фен Веньци. Історії взаємовпливів китайської і західної музики. Чанша : Вид-во освіти провінції Хунань. 1998. 234 с. / 冯文慈 冯文慈．中外音乐交流史，长沙：湖南教育出版社，1998. 234 с.

111.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。

112. Фен Веньці. Роздуми про історію китайської музики. Шанхай : Вид-во Шанхайської консерваторії, 2005. 311с. /冯文慈．冯文慈．中国音乐史学的回顾与反思，上海：上海音乐学院出版社，2005. 311 с.

113. Фен Юлань. Коротка історія китайської філософії. Пекін : Пекінський ун-т, 1985. 276 с. /冯友兰. 中国哲学简史 / 冯友兰. 北京：北京大学出版社, 1985. 276 页.

114. Фербенк і Лю Гуанцзін, редактори: «Кембриджська історія Китаю за часів пізньої династії Цин», China Social Sciences Press, 1985 ISBN 7-5004-0766-1. 费正清、刘广京 编：《剑桥中国晚清史》中国社会科学出版社 1985 ISBN 7-5004-0766-1

115.Фіськова Н., Нечипуренко О. Аналіз музичних творів : навч. посібн. – Вінниця : Нова Книга, 2022. – 112 с.

116. Фрайт О. «Музика міста» в інтермедіально-мистецьких рефлексіях української культури 1920-х років. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 1. С. 117-122.

117. Фрайт О. Музично-вербальна емінентність: виміри та парадигми. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2020. 490 с.

118. Фу Му Жун. Символічне значення музичної культури інструменту гуцинь. *Китайська музика*. № 1. 2013. С. 51–55.傅暮蓉. 古琴音乐文化的象征意义 // 中国音乐. 2013 年. 第 1 期. 第 51–55 页.

119. Хе Сюньтянь, офіційний сайт. URL: www.hexuntian.com/portfolio/items/1020360. 来源：何训田官网. URL: www.hexuntian.com/portfolio/items/1020360

120. Цай Жонгді. Історія китайської музичної естетики. Пекін : Народна музика, 1995. 866 с. / 蔡仲德. 中国音乐美学史 / 蔡仲德. 北京 : 人民音乐出版社, 1995. 866 页.

121. Цай Чекунде. Історія естетики музики Китаю. Пекін : Вид-во «Культура і мистецтво», 2003. 868 с. / 蔡仲德. 蔡仲德. 中国音乐美学史, 北京: 人民音乐出版社, 2003. 868 页.

122. Цао Гуан Юй. Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості. *Сходознавство*. № 39-40. 2007. С. 164-185.

123. Цзян Ї // Північна музика. 2020. – Вип. 8. = 北方音乐》2020年第8期 作者：江逸

124. Цимбал Т. В. Короткий курс лекцій з дисципліни «Культурологія». – Київ, 2013. – 397 с.

125. Цянь Ренпіна «Макрополіфонічне плетиво та його структурні функції - музичний аналіз третього тону Хе Сюньтяня». Музичне мистецтво, № 1, 2004, с. 45. 来源：钱仁平在《“宏复调”织体形态及其结构功能——何训田〈声音的图案〉之三音乐分析》一文(载《音乐艺术》，2004 年，第 1 期，第 45 页).

126. Чекан Ю. Музична сфера сучасної культури: виміри та конфігурації. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, Вип. 129. – Київ, 2020, с. 81-91.

127. Чень Лінцюнь Дослідження музичної історії Китаю XX 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。

128. Чень Сюетао, «Поєднання поезії та музики в китайській фортепіанної композиції: тематичне дослідження фортепіанної сюїти Гонга Сяотінга «Шість імпровізаційних творів - вибрані вірші Вангшу» - Університету Цюйфу, березень 2018 року.（陈雪涛“中国钢琴创作中诗与乐的结合-以龚晓婷钢琴套曲《即兴曲六首—望舒诗选》为例”-曲阜师范大学 2018 年 3 月）

129. Чен Хундуо, «Про еволюцію китайської камерної музичної композиції з 1980-х років», Журнал Центральної консерваторії музики Китаю, 2021, № 2. 48с. 资料来源：陈鸿铎《论 20 世纪 80 年代以来中国室内乐创作之演变》，《中国中央音乐学院学报》，2021 年，第 2 期 48

130. Чжан Сянюн. Дослідження китайської та зарубіжної музичної культури у контексті нового шовкового шляху : [монографія]. – Пекін : Щоденна преса, 2017. – 129 с.

131. 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。

132. **Чжан Цзеї.** «Дванадцятитонові акорди» в музиці сучасного китайського композитора Гао Вейцзе. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації» 1 березня 2023 року**.** Львів. – С.95-98.

133. **Чжан Цзеї.** «Новаторство Гонг Сяотін у камерно-інструментальному ансамблі «Лан, з іншого боку». 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 року. Львів.. – С.269-270.

134. Чжан Цзеї. «Синтез фольклору та сучасних тенденцій музичної мови на прикладі «Прощання» Чжана Цяньї». Полікультурна комунікація у третьому тисячолітті: збірник матеріалів міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників. – Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 2022. – С.166-169.

135. **Чжан Цзеї.** Гао Вейцзе та «Експериментальна асоціація композиторів» у Китаї 1983 рокую. Інтеграція мови та культури: збірник матеріалів ІІ Міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників. Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 2023. –С. 87-90

136. Чжан Цзеї. Дванадцятизвучна вертикальна серія в композиції Гао Вайцзе «Таємничий сон» для соло альта з фортепіано. Українська музика Науковий часопис. Ukrainian music scientific journal щоквартальник / quarterly, Число 2 (45) 2023, Видавничий дім «Гельветика» 2023.). - С.74-84

137. Чжан Цзеї. Інструментальний ансамбль «Прощання» Чжана Цяньї у проекції діалогу культур. Науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ) «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», Категорія В. Випуск 42. Рівне: РДГУ, 2022, - С. 64-69.

138. Чжан Цзеї. Новаторські європейські техніки у камерно-інструментальному ансамблі Гонг Сяотін «Лан з іншого боку». Українська музика Науковий часопис. Ukrainian music scientific journal щоквартальник / quarterly, Число 1 (43) 2022, Видавничий дім «Гельветика» 2022. - С.36-44

139. Чжан Чжунпіна *«Аналіз фортепіанної п'єси Гао Вайцзе «Зимовий сніг».* Новий голос Юе-Фу (Журнал Муз. консерваторії Шеньяна), Випуск 2, 2017.

140. Чжан Цзіньвей. Матеріали з історії сучасної музики Китая / 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.

141. Чжан Юньляна *«Художня концепція фортепіанного твору Гао Вайцзе «Осіннє поле»*. Пекін: Чжан Юньляна, 2001 ISBN 7101021816

142. Чжоу Сін: Про дослідження тонів гуцину та їх просторових ритмів у «Циньському квартеті» Чжоу Лун, Lefu Xinxiang, 2017, № 2, с. 101-109. **来源**：**周杏**:《论周龙〈**琴曲**〉**中**对古琴音色及其空间韵律的探究》，《乐府新声》，2017 **年**，**第** 2 **期**，**第** 101—109 页》。

143. Чжоу Цецзон. Історія – Рух 4 травня / Чжоу Цецзон. — Тайбэй : Муз. изд-во, 1984. — 768 с..**周策**纵. **五四运**动史 / **周策**纵. — **台北**：**桂冠**图书股份有限公司, 1984. — 768 页.

144. Чжоу Цецзон. Історія – Рух 4 травня / Чжоу Цецзон. — Тайбэй : Муз. изд-во, 1984. — 768 с..**周策**纵. **五四运**动史 / **周策**纵. — **台北**：**桂冠**图书股份有限公司, 1984. — 768 页.

145. Чжоу Цян. «Ван Ніна, Перший струнний квартет «стилі діалогу». Новий голос Юе-Фу (Журнал Музичної консерваторії Шеньяна), Випуск 1, 2015（**周强**"**王宁的**《**第一弦**乐四重奏"风格对话"》"-乐府新声（**沈阳音**乐学院学报）2015 **年第** 1 **期**）.

146. Чжун Шуха. Назустріч світові : історія вивчення Заходу сучасними китайськими інтелектуалами, Пекін: Чжунхуа Шуцзю,

2000 ISBN 7101021816 锺叔河：«走向世界：近代中国知识分子考察西方的历史»，北京：中华书局，2000 ISBN 7101021816.

147. Чжун Шуха: Назустріч світові: історія вивчення Заходу сучасними китайськими інтелектуалами, Пекін: Чжунхуа Шуцзю, 2000 ISBN 7101021816 锺叔河：《走向世界：近代中国知识分子考察西方的历史》，北京：中华书局，2000 ISBN 7101021816

148. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібн. –Київ : Заповіт, 1998. – 368 с.

149. Юй Руньян. Історія західної музики. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2020. 562 с. 于润扬 西方音乐史》。上海：上海音乐出版社，2020 年： 上海音乐出版社，2020. 562 с.

150. Юй Юхе та Юй Ляньчен, головні редактори: «Історія культурних обмінів між Китаєм і Заходом у сучасні часи», Тайюань: Shanxi Education Press, 1997 ISBN 7-5440-1095-3 于语和、于良辰 主编：《近代中西文化交流史》，太原：山西教育出版社，1997 ISBN 7-5440-1095-3

151. Явін Лінда. Найкоротша історія Китаю. пер. Юлія Костюк. - К.: Лабораторія, 2024. - 256 с. - ISBN 978-617-8362-74-4

152. Якубяк Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). – Тернопіль : СМП «Астон», 1999. – Т. 1. – 208 с.

153. Якубяк Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. – Львів : ЛДМА ім.Лисенка; НТШ, 2003. – 256 с.

154. Ян Іньлю. Історія давньої китайської музики / Ян Іньлю. - Пекін : Народне музичне видавництво, 1981 р. - 1528 с. Yang Yinlu. 中國古代音樂史. - 北京： 人民音樂出版社, 1981 - 1528 p.

155. 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 。

156. Ян Чен. «Концепція творчості та композиторська техніка Хе Сюньтяня», магістерська робота, Шанхайська консерваторія, 2010. 100.

楊晨.「何訓田的創作觀及作曲技巧》，上海音樂學院碩士論文，2010年

157. Boston University Concert Programs [url: https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/32088/1991_09_Alea_III_int_comp_competition_concert_web.pdf?sequence=1&isAllowed=y , дата останнього звернення 12.03.2024]

158. Braudel Fernand. Grammaire edescivilisations.Flammarion, Paris, 1993. Бродель Ф. Граматика цивілізацій. 548с.

159. Liu C. C. Critical history of new music in China. The Chinese University of Hong Kong, 2010. 1000p.

160. Lu Rui: Research on Gao Weijie's Modern Music Composition Techniques, Shanghai Conservatory of Music Press, April 2009 1st edition of the month.

161. Mittler B. Dangerous Tunes. The politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949. Wiebaden, Harrassowitz, 1997.

162. Miyanna: He Xuntian Ark, People's Music, 2005, № 1, c. 28. 。来源：迷言那:《何训田方舟》，《人民音乐》，2005 年，第 1 期，第 28 页。

163. Rachel C. Walker. The Importance of Exchange/ NewMusic USA [https://newmusicusa.org/nmbx/the-importance-of-exchange/]

164. Ryker H. New Music in the Orient: Essaus on Composition in Asia Since World War II, F. Knuf, 1991. 286p.

165. Schoenberg A.: "Schoenberg Harmony" Shanghai Music Publishing House August 2007 1st edition

166. Soloists of ALEA III, November 30, 1990. URL: https://open.bu.edu/server/api/core/bitstreams/94952e23-3cba-49ec-9b0a-4e787b132888/content)
167. Song Ge, «Короткий вступ до методу композиції RD Хе Сюнтяня», магістерська робота, Шанхайська консерваторія, 2002.
168. Song Mingzhu, 'He Xuntian's «RD» Composition Method from «Heavenly Melody»', Music Weekly, 10 грудня 1988, пізніше передруковано в Music Exploration, 1989, № 1, с. 79.
169. Taylor T. Chinese Music / Taylor T., Morgan H. – Los Angeles, Calif. : Quon-Quon-Co, 1944. – 145 p.
170.