Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра духових та ударних інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

ТВОРИ ДЛЯ КЛАРНЕТУ СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У АСПЕКТІ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЕТВОРЕННЯ

Виконавець: студент 2 курсу

денної форми навчання зі спеціалізації «Кларнет»

спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

ступеня вищої освіти «Магістр»

Цзі Лі

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент **Ластовецька Зоряна Миколаївна**

Рецензент: кандидат мистецтвознавства,

старший викладач **Максименко Дмитро Петрович**

Львів – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП…….....…….....**4**

РОЗДІЛ 1. СПЕЦИФІКА КОНЦЕПТУ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЕТВОРЕННЯ В ПРОЄКЦІЇ НА КИТАЙСЬКУ МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ……..…**9**

Висновки до розділу…….....**17**

РОЗДІЛ 2. ТВОРИ ДЛЯ КЛАРНЕТУ СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: НАЦІОНАЛЬНІ РИСИ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ……..…….….**19**

2.1. Кларнетова творчість китайських композиторів……....**19**

2.2. «Варіації на теми Субея» Чжан Ву…….....**27**

2.3. П'єса «Барабан Тайпін» Чжоу Лонг…..……..…….……...**32**

2.4. «Чотири джентльмени серед квітів» для кларнету in B та ґучжену Цзінь Чжоу…….....**36**

2.5. Монолог «Крила» Кей (Юаньюань) Хе……..…….....**39**

2.6. П'єса «Слабкий вітерець. Похмура весна» Ван А Мао…..……..…..**42**

2.7. «Три багателі із Західного Китаю» Чень І…..…..…….……..**45**

2.8. «Ву Сон б'ється з тигром» Цюсяо Лі…..…..……..……**50**

2.9. «Нью-Йоркський імпровізаційний діалог» для кларнету та шену Цзюнь Цяня…….....**53**

Висновки до розділу……**56**

ВИСНОВКИ……..……..…..…….....**58**

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…..…….……**62**

ДОДАТКИ……..…….…….…….……..**78**

ВСТУП

Актуальність дослідження. У музичному житті Китаю інструменти західноєвропейського симфонічного оркестру, в тому числі, й кларнет, поширились відносно пізно. В першій третині XX століття у країні відчувалась нестача кваліфікованих педагогів, кларнетових творів національних композиторів та була відсутня освітня компонента у здобутті фаху кларнетиста.

Китайські композитори сьогодення, більшість з яких досягнула успіху в Китаї та на Заході, у своїй творчості своєрідно розширюють межі дихотомії «Схід – Захід», інтегруючи традиційні китайські народні мелодії, танці та автентичні інструменти у площину західної стилістики та її композиційні рамки.

Беручи до аналізу твори для кларнету сучасних китайських композиторів у контексті національного стилетворення, слід враховувати той факт, що цей процес бере відлік лише з середини XX століття, коли почали з'являтися перші композиції для кларнету з ознаками китайського національного стилю. Вони сублімували знакові закономірності європейського класично-романтичного тонального мислення та етнічно характерні засади китайської музики, одним із основних маркерів якої є пентатоніка та система «люй».

Кларнетову творчість китайських композиторів сьогодення слід розглядати у руслі тісного взаємозв'язку з виконавським мистецтвом краю, його традиціями, суспільними потребами, в сукупності з репертуарними пріоритетами й різноманітними чинниками загальнокультурного значення.

Вибір теми роботи інспірував той факт, що процеси національного стилетворення у китайській музичній культурі відзначаються глибокою своєрідністю та специфічними рисами, пов'язаними як із історично-

політичними особливостями, так і з соціокультурними параметрами. У цьому контексті твори для кларнету митців Піднебесної становлять підвищений інтерес, тому, що вони особливо виразно перевтілюють як образно-стильові орієнтири сучасної китайської музичної творчості, так і глобалізаційні тенденції кларнетового мистецтва сьогодення.

Мета роботи – дослідити твори для кларнету сучасних китайських композиторів в контексті процесів національного стилетворення.

Завдання роботи:

1) розглянути різні підходи до концепту національного стилетворення;

2) аплікувати цю категорію на ґрунт національної музичної культури Китаю;

3) визначити особливості розвитку мистецтва гри на кларнеті в Китаї;

4) дослідити передумови виникнення інтересу композиторів до означеного інструменту;

5) розглянути кларнетову творчість сучасних китайських композиторів;

6) проаналізувати найбільш яскраві взірці сучасного кларнетового репертуару в доробку Чжан Ву, Цзінь Чжоу, Цзюнь Цяня, Ван А Мао, Цюсяо Лі, Кей (Юаньюань) Хе, Чжоу Лонг, Чень І;

7) охарактеризувати стильову специфіку та визначити національні риси кларнетового доробку сучасних китайських композиторів.

Об’єкт дослідження – китайська музична культура крізь призму національного стилетворення.

Предмет дослідження – твори для кларнету сучасних китайських композиторів.

Матеріал дослідження – нотний матеріал аналізованих кларнетових композицій, аудіозаписи та відеозаписи, інтерв'ю з композиторами та виконавцями.

Методи дослідження. При підготовці магістерської роботи було використано різні методи, серед яких пріоритетними стали наступні:

– історичний – для збереження історичної достовірності та хронологічної послідовності;

– музикознавчо-аналітичний – при вивченні кларнетових композицій у творчому доробку китайських композиторів;

– системно-типологічний – для дотримання послідовності та стрункості наукових спостережень;

– індуктивний – для увиразнення цілісної картини з окремішніх явищ;

– герменевтичний – для вірного тлумачення й розуміння нотних текстів;

– метод синтезу – для узагальнення спостережень та підведенні підсумків роботи.

Теоретична база роботи. При дослідженні проблеми стилю та жанру в музиці орієнтиром слугували праці О. Катрич [59], Г. Виноградова [24], Н. Горюхіної [33], Л. Шаповалової [150], В. Медушевського [90 – 93], Є. Назайкінського [101 – 104], А. Сохора [116; 117], М. Лобанової [75], В. Холопової [133; 134], І. Барсова [6], А. Васільєва [21; 22], В. Власова [25], М. Михайлова [95; 96], М. Скребкової-Філатової [111; 112], А. Коробової [62], Н. Тихомирової [122], Г. Грушко [38], В. Артеменко [3] та ін.

Аналізуючи розвиток китайської музичної традиції та становлення її національного стилю, було адресовано до праць А. Данілової [44], Г. Абдуліної [1], М. Дрожжиної [48], Н. Самохіної [109], П. Гайдай [27], Чан Ліїн [143], Цзо Чженьгуань [141], Цінь Цінь [142], Пен Чен [108], Ло Чжихуей [72], Лі Юнь [74], Дай Юй [43], Ван Ін [14; 15], Бянь Мен [12] та ін.

При вивченні становлення мистецтва гри на кларнеті та його ролі у художній культурі Китаю вагомий внесок склали розвідки Ван Дуаньвей [189],

Дан Ся [162], Тан Ян [184], Лю Ян [177], С.А. Мозгот [177], Тао Чуньсяо [186], Фу Цян [129], Лі Хуашань [71], Го Хуа [35], Дай Юй [43] та ін.

При розгляді технічних новацій, нових прийомів гри на кларнеті та аналізі музично-виражальних засобів у творах сучасних композиторів взято за основу дослідження Бруно Бартолоцці [159], Коліна Розена [179], Лю Бо [176], Тонг Тін [187] та ін.

Методологічним аспектам кларнетового виконавства, техніці дихання присвячені розвідки Джузеппе Гарбаріно [168], Го Ю [170], Цзінь Гуангрі [169], Чжоу Тай [194], Лі Чаньюнь [169], Чжен Хун [169] та ін.

При дослідженні творчості сучасних китайських композиторів, у яких кларнетові композиції займають вагому роль, стали у нагоді праці Чжан Міні [147], Го Хуа [35], Лі Хаушань [71], Фу Цян [129], Хань Гохуан [131], Хоу Чанджи [135], Чжан Женьфу [146], М. Чорної [135] та ін.

Наукова новизна магістерської роботи полягає в тому, що в ній *вперше* розглянуто кларнетові композиції сучасних китайських композиторів з позиції національного стилетворення, *доповнено* існуючу інформацію про особливості інтеграції європейських класико-романтичних норм з китайською музичною традицією на прикладі творів для кларнету.

Практичне значення магістерського дослідження зумовлене можливістю використання його аналітичного матеріалу та теоретичних висновків у курсах з «Історії світової музичної культури XX – початку XXI століть», на «Семінарах з сучасної музики», при вивченні історії музичних стилів та жанрів, а також в навчальному процесі під час вивчення та виконання творів для кларнету сучасних китайських композиторів.

Структура роботи. Дипломне дослідження складається зі вступу, основної частини, висновків до розділів та загальних висновків, списку використаних джерел і додатків.

Основна частина вміщує два розділи: перший розділ має назву «Специфіка концепту національного стилетворення в проекції на китайську музичну культуру», другий розділ – «Твори для кларнету сучасних китайських композиторів: національні риси та стильові особливості».

Другий поділяється на дев'ять підрозділів: 2.1. «Кларнетова творчість китайських композиторів», 2.2. ««Варіації на північну китайську народну пісню» Чжан Ву», 2.3. «П'єса «Барабан Тайпін» Чжоу Лонг», 2.4. ««Чотири джентльмени серед квітів» для кларнету in B та ґучжену Цзінь Чжоу», 2.5. «Монолог «Крила» Кей (Юаньюань) Хе», 2.6. «П'єса «Слабкий вітерець. Похмура весна» Ван А Мао», 2.7. ««Три багателі із Західного Китаю» Чень І», 2.8. ««Ву Сон б'ється з тигром» Цюсяо Лі», 2.9. ««Нью-Йоркський імпровізаційний діалог» для кларнету та шену» Цзюнь Цяня».

Список використаних джерел містить 194 позиції.

В Додатках подано світлини китайських композиторів та виконавців, відбитки афіш, дисків тощо.

Загальний обсяг роботи становить 83 сторінки, з них 61 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

СПЕЦИФІКА КОНЦЕПТУ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЕТВОРЕННЯ В ПРОЄКЦІЇ НА КИТАЙСЬКУ МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ

Концепт національного стилетворення є актуальним питанням наукових досліджень багатьох українських та зарубіжних вчених. У його тлумаченні констатується багатоманіття та різновекторність підходів. Серед розвідок, присвячених проблемі національного стилетворення в музиці, слід виділити праці Г. Виноградова [24], Н. Горюхіної [33], Л. Шаповалової [150], В. Медушевського [90 – 93], Є. Назайкінського [101 – 104], О. Катрич [58; 59], А. Сохора [116; 117], М. Лобанової [75], В. Холопової [133; 134], І. Барсової [6], А. Васільєва [21; 22], В. Власова [25], М. Михайлова [95; 96], М. Скребкової-Філатової [111; 112], А. Коробова [62], Н. Тихомирової [122], Г. Грушко [38], В. Артеменко [3], О. Зінькевич, С. Тишка, О. Мурги та ін.

Позанаціональні (чи інонаціональні) елементи в кожній музичній культурі приводять до її збагачення та численних перехресних художніх зв’язків всередині цього явища. Концепт «національного стилю» виступає одним із провідних проявів поняття «національного», причому низка вчених, серед яких М. Бердяєв, Б. Асаф’єв, Д. Лихачов, Ю. Лотман, Г. Гачев, К. Зенкін, Г. Чхартишвилі, Т. Лєвая, В. Розанов та багато інших, у своїх студіях акцентують на кореляції національного світогляду з рисами національного художнього стилю. За твердженням дослідниці В.М. Артеменко, «Формування і розвиток національного музичного стилю є важливою складовою більш широкої теми *музичного стилеутворення*. Ця проблема є дуже суттєвою не тільки для сучасної музичної творчості. Вона набувала актуальності в різні історичні періоди, але особливо – в епоху формування національних музичних шкіл» [3].

Поняття музичного стилю отримало численні визначення: наприклад, М.К. Михайлов уявляв його, як трирівневу ієрархію «музично-інтонаційної

змістовної форми», «єдності системно організованих елементів музичного мови» та «єдності системи музичного мислення» [38, с. 17], а Г.І. Грушко тлумачить це поняття, як «відкриту нерівномірну нелінійну систему… на засадах самоорганізації, відновлення» [38, с. 9].

На думку Н.Ф. Тихомирової, історичний та індивідуальний стилі ґрунтуються на засадах «відбору, накопичення та синтезу стійких ознак фольклорної та професійної музики» [122]. Для порівняння, Є.В. Назайкінський у своїх розвідках вказував на невіддільності національного стилю від індивідуального та історичного й наголошував на тому, що вони існують у просторі тої чи іншої національної культури [102, с. 56]. Тут можна згадати, що актуалізація поняття національного отримала переконливе вираження під час доби романтизму в XIX столітті.

Імпонує твердження дослідниці О.Т. Катрич, яка зазначила: «феномен стилю в музиці (і не тільки в музиці, очевидно), є багаторівневим у своїй цілісності і охоплює як сфери композиторської творчості, так і сфери музично-виконавської та слухацької творчості. Це призводить до поліметрії оцінкових площин. Говорячи про багаторівневість музичного стилю, маємо на увазі диференціацію даної категорії на окремі рівні – стиль епохи, стиль історичного періоду, національний стиль тощо» [58].

Особливий інтерес у сенсі пошуку стильових орієнтирів становить китайська музична культура, в якій особливо яскраво простежується взаємодія національних та позанаціональних (чи інонаціональних) елементів. На її прикладі особливо виразно можна простежити процеси стилеутворення на рівні «соціальної детермінації» та «творчої актуалізації» (за В. Артеменко). Зокрема, перший із них віддзеркалює «модель світу, образ світу і картину світу (від найбільш загального до часткового)», причому «образ світу (національний у даному випадку) … безпосередньо впливає на становлення національного стилю у його основних художніх і музично-виразових компонентах. Рівень творчої актуалізації презентує процес стилеутворення в

рамках конкретного жанру». Означений рівень постає, як «зведено-узагальнений словник музично-інтонаційних моделей як жанрового, так і національно-стильового походження», й при цьому він творить «колективний тезаурус музично-інтонаційних моделей, що розрізняється за своєю якістю у різні історичні періоди і характеризує різний ступінь «інтонаційної зрілості» культури» [3, с. 19].

Більшість творів китайських композиторів можна розглядати крізь призму взаємодії із західними традиціями, історично сформованою стилістикою західноєвропейської музичної культури, та національними орієнтирами, серед яких дослідниця Л. Іванова, на прикладі аналізу конкретного твору, виділяє цитування, апеляцію до фольклорних елементів та закономірностей фольклорного мислення [56, с. 35].

У цьому контексті слід зауважити, що характерними ознаками китайського фольклору вважаються регіональна інтонаційна своєрідність, розвинений інструментарій, розмаїття та взаємопроникнення танцювальних, пісенних, театральних та інших жанрів [143, с. 22], перевага вокальних творів, у яких особливо виразно втілюються питомі образно-тематичні вектори, значна увага до явища звуку та ін. [15, с. 16]. Китайський вчений Цинь Цинь при розгляді національного фольклору вказує на варіаційність, як «життєздатну музичну форму» та «ментально обумовлену рису» [142, с. 22].

Основою національного китайського стилю є система «люй», породжена уявленнями про «акустично-музичну теорію звуковисотності» [109, с. 18], ладова природа пентатоніки та гептатоніки [108, с. 9–14, 22–31], які перевтілили «найбільш загальні риси життя, світогляду... способу мислення типової особистості, що належить до того чи іншого народу, епосу, традиції» [102, с. 56].

Китайська пентатоніка сприймається, як глибоко своєрідне крос-культурне явище. До рис китайської музичної традиції можна віднести і

чуттєву мелодичну компоненту, яка створює враження спокою та медитативності, часте використання глісадо та ін.

Становлення професійної музичної культури в Китаї відбувалось в результаті тісної міжкультурної взаємодії національних народнопісенних традицій із західними композиційними моделями, внаслідок чого китайські композитори, взоруючись на стилі та жанри західноєвропейської музики, своєрідно трансформували їх на простір китайської музичної культури.

У першій половині XX століття в Китаї відбулося накопичення художнього досвіду в царині музичної науки та виконавства, в основному, завдяки пізнанню музичних культур Заходу. Тут спостерігалося підвищення інтересу як до західноєвропейського інструментарію, його будови, технічно-виражальних засобів, репертуару тощо, так і зростання дослідницького та виконавського зацікавлення до традиційних китайських інструментів, серед яких – китайський аналог Флейта Пана «пайсяо» (*paixiao*), китайський аналог гобоя «гуань» (*guan*), поперечна флейта «дізі» (*dizi*), губний орган «шен» (*sheng*) та ін. Так, композитори Піднебесної почали створювати твори, розраховані на технічні та темброві особливості як традиційних китайських, так і західноєвропейських інструментів.

Показово, що дослідниця М. Дрожжина відносить китайську композиторську школу до «молодих національних композиторських шкіл» [48]. Із зростанням активності композиторської творчості, безпосередньо розширювався і національний репертуар. Стиль місцевих творців музики глибоко увібрав фольклорні первні та перевтілив своєрідність народнопісенних джерел.

Серед пріоритетних жанрів китайських композиторів – камерно-інструментальні та вокальні. Зокрема, митці часто апелювали до варіацій, концерту, аранжувань, обробок народних пісень та ін. У 1920-х – 1940-х роках у Китаї активно розвивались камерно-інструментальні жанри, особливої популярності набули ансамблеве музикування, варіації-аранжування

фольклорних взірців. Також спостерігалось піднесення вокальної та програмної інструментальної музики, які втілювала «традиційні образи, типові інтонації китайського фольклору поза традиційним середовищем та інструментарієм» [147, с. 2205].

У 1930-х роках композитор Сянь Сінхай здійснив важливе нововведення, інтегруючи кларнет у творі «Вітер» для сопрано, фортепіано та кларнету в русло китайського національного стилю, адаптуючи інструмент до китайських традиційних виконавських прийомів [35]. Заснування у 1949 році Китайської Народної Республіки, яке відбулось в період завершення Громадянської війни (1927 – 1950 рр.) у Китаї, позначилось і на сфері музичного мистецтва.

Загалом, у музичному мистецтві Китаю тісно взаємодіють три напрямки: академічна музика, народна творчість та популярна музична культура. Показово, що кларнет задіяний у кожній із вищезазначених сфер, з відповідним репертуарним спрямуванням та технічним забезпеченням.

Дослідники Лю Ян та Світлана Мозгот виділили три періоди в історії становлення китайського національного стилю й виникнення оригінальних, у тому числі, кларнетових композицій, у середині XX століття та його другій половині:

1) 1950-ті – кінець 1960-х років – період накопичення художнього досвіду та дослідницька робота, поява перших симфоній китайських композиторів.

У цей час працювали такі митці, як Сінь Хугуан (*Xin Huguang*), (*Wang Miao*), Ван Янь (*Wang Yan*) та інші, які за основний матеріал для композиторської творчості взяли китайські народні пісні, які поєднали із композиційними прийомами західноєвропейської музичної традиції. Твори цього періоду відзначалися сюжетною програмністю, народно-побутовою тематикою, фольклорно-стилістичними асоціаціями тощо.

Дослідник Чжан Міні у цьому контексті зауважив: «Образно-стильовий сплав, вперше засвоєний цими композиторами, первинне зближення поліетнічних (китайських, монгольських, європейських) джерел у музичному тексті характеризує цей період, як час активних експериментів з вироблення національного стилю у творах для кларнету» [147, с. 2206].

У цей період професор класу кларнету Центральної музичної Консерваторії Чжан Ву (*Zhang Wu*) написав оригінальний твір для кларнету «Варіації в Північному Цзянсу» (*Variations in Northern Jiangsu*), в якому яскраво перевтілив національні музичні елементи. В цьому контексті варто зазначити, що «адаптація кларнету у професійному музичному середовищі Китаю та створення перших творів відбувалися у суперечливих умовах впровадження західних стильових норм у композиторську творчість та процесів її націоналізації – збагачення прообразами традиційної музики. Це зумовило специфіку національного стилю у творах для кларнету» [147, с. 2203].

Показовими взірцями цього часу стали наступні твори:

– п’єса для кларнету Ван Мяо (*Wang Miao*) «Пісня коней, що пасуться»;

– «Радісні танці народу І», «Червоне сонце в Камі», «Загальне ликування в Нагір'ї», «Пісня селян, звільнених від гніту» Сін Сюечжі (*Xing Xuezhi*);

– «Лірика» Ян Шучжена (*Yang Shuzheng*);

– «Дівчина-пастушка» Лі Гоцюань (*Li Guoquan*);

– «Балада про низький Шуй» Ху Джумей (*Hu Jumei*);

– «Потік Таншуй» Хуан Пейціня (*Huang Peiqin*);

– «Пісні про Степи», «Монгольська пісня кохання», «Рондо» Сінь Хугуана (*Xin Huguan*);

– «Осінній урожай» Ну Ваньлі (*Nu Wanli*);

– «Сільські пісні для вечірки», «Берег у Чжуйлі» Сян Чженьлун (*Xiang Zhenlong*)

– «Пісня табунщика» Ван Яня та ін.

2) 1970-ті – початок 1980-х рр. – період стагнації.

В означений відрізок часу, особливо під час «Культурної Революції», в Китаї з'явилось менше оригінальних авторських творів, а тому числі, й для кларнета. Крім того, їхня образно-тематична палітра та змістове наповнення були значно скромнішими, порівняно з попереднім періодом.

Щодо розвитку музичної освіти, то після заснування Китайської Народної Республіки в 1949 р., коли революція досягла апогею та провідні Консерваторії були закриті, лише наприкінці «Культурної Революції» 1976 року поступово почали відкриватися Консерваторії країни [177, с. 305]. Музикантам було дозволено виконувати твори лише політичного спрямування. У 1970-х роках китайський уряд взяв курс на «естетичну освіту», що зумовило певні зрушення у цій сфері [181].

Знаковими композиціями цього часового відтинку стали наступні взірці:

– перший концерт для кларнету «Звуки Паміру» (1982) Ху Біцзіня (*Hu Bijin*);

– «Ми збережемо в наших серцях любов до Голови Мао назавжди і навіки» Ван Чжицзянь (*Wang Zhijian*),

– «Сліпуче червоні квітучі лілії» Яна Тяньі (*Yan Tianyi*);

– анонімний твір «Щаслива жінка-солдат»;

– аранжування пісень Чжень Лунем (*Zhen Lun*), поширених у Червоному жіночому загоні: «Визволення», «Танець з Доулі», «Танець жінок-солдат» та ін.

Написана в 1980 році «Ранкова пісня» для кларнета і фортепіано Чень Цигана (*Chen Qigang*), з одного боку, ознаменувала початок сучасної китайської кларнетової музики, а з другого, – вважається «першим сучасним твором для кларнету, написаним у Китаї, який відображає національний стиль країни» [177, с. 306].

Інший твір Чень Цигана «Я» для кларнета та струнного квартету став першою спробою аплікації у китайський кларнетовий репертуар сучасних західних композиційних технік. Крім того, цей твір зайняв перше місце на Другому Міжнародному конкурсі кларнетистів у Франції та вважається першим китайським кларнетовим твором, який отримав міжнародну нагороду [177, с. 306]. Перу цього композитора також належить «Симфонія французької мрії» (2005) для сопрано, кларнета та симфонічного оркестру.

3) 1980-ті – початок XXI століття – період активного розвитку.

Цей етап китайської музичної культури пов'язаний із діяльністю кількох композиторських генерацій: від митців, які народились в середині минулого століття, до творчої молоді, яка вже встигла яскраво проявитись та утвердитись в музичному мистецтві.

До старшої генерації належать композитори, які після завершення Культурної революції вступили на навчання в Консерваторії Пекіну та Шанхаю, причому, більшість з них після завершення навчання на Батьківщині поїхали до Сполучених Штатів Америки, з метою подальших композиторських студій та отримання вищих освітньо-кваліфікаційних ступенів. Серед покоління китайських композиторів-емігрантів особливе зацікавлення викликають ті, які зуміли зберегти своє коріння та плекати його на чужому соціокультурному ґрунті, продовжуючи писати твори з міцним китайським народнопісенним стержнем.

Показово, що пізнання західної музичної культури привело композиторів до переоцінки багатих традицій та музичної спадщини Батьківщини, вилилось у перебудову їхніх композиційних технік та музичної

мови загалом. Відштовхуючись від традиційної китайської музичної спадщини, яка ґрунтується на народному мелосі, філософських та духовно-етичних переконаннях, митці трансформували давні китайські музичні традиції у площину західної естетики та інструментарію. Таким чином, з'явилися нові твори, які, з одного боку, «просувають» західні інструменти на Схід, а з другого – «доносять» оригінальне звучання китайських інструментів на Захід.

Нинішню генерацію китайських композиторів презентують: Чжан Чао (*Zhang Chao*), Чень Циган (*Chen Qigang*), Го Мін (*Guo Ming*), Хе Сюньтянь (*He Xuntian*), Кан Чжуцин (*Kang Zhuqing*), Цин Лецзюнь (*Qing Lejun*), Гао Дао (*Gao Dao*), Чжан Чао (*Zhang Chao*), Кун (*Kun*), Цзінь Гуангрі (*Jin Guangri*), Хе Міцзя (*He Mijia*), Ху Біцзіня (*Hu Bijin*), Тао Чуньсяо (*Tao Chunxiao*), Лі Чаньюнь (*Li Changyun*), Ні Яоїчі (*Ni Yaoichi*), Юань Чжиган (*Yuan Zhigang*) та ін.

Нині в Китаї спостерігається значна активність творчого життя, інтелектуальне та соціокультурне піднесення. Національні музичні традиції плекаються у провідних Консерваторіях, до яких належать: пекінська Центральна Консерваторія, Китайська, Шанхайська, Харбінська, Чжецзянська, Консерваторія Військової Академії Національного університету оборони Народно-визвольної Армії Китаю (колишня Академія мистецтв Народно-визвольної Армія Китаю), Нанкінська академія мистецтв та ін.

Висновки до розділу.

Концепт національного стилетворення є актуальним питанням музичної науки. Йому присвячено багато теоретичних досліджень українських та зарубіжних вчених. Часто ця категорія корелюється з поняттями «національна ідентичність», «музичний стиль», «музичне стилетворення» та ін.

Розвиток китайської музичної культури відбувався у тісній взаємодії історичних, політичних, суспільних та соціокультурних параметрів, особливо, в період після реформ КНР та «Культурної Революції».

Специфічними рисами національного китайського стилю є система «люй», пентатоніка, особливо увиразнена у співставленні із західною тонально-гармонічною системою, жанрове розмаїття, філософське підґрунтя та ін.

Важливим фактором у формуванні китайського стилю в музиці стало ознайомлення з досягненнями західноєвропейської музичної культури, її стильовими напрямками, жанровими засадами та доробком її провідних представників. Так, на етапі інтеграції відбулося перевтілення західної композиторської творчості, виконавського мистецтва з китайським автентичним народнопісенним первнем.

Результативна та ефективна взаємодія західноєвропейських музичних стилів та жанрів з традиціями китайської музичної культури стала підґрунтям для створення у композиторській практиці Китаю оригінальних мистецьких артефактів, у яких простежується слідування подвійним стильовим орієнтирам. Це стосується також і оригінальних творів для кларнету, які з’явились з-під пера китайських композиторів.

У сучасній китайській концертній практиці пріоритетними є камерно-інструментальні жанри, тому переважна більшість митців приділяють увагу саме цій сфері у своїй творчості.

РОЗДІЛ ІІ

ТВОРИ ДЛЯ КЛАРНЕТУ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: НАЦІОНАЛЬНІ РИСИ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

2.1. Кларнетова творчість китайських композиторів

Становлення в Китаї мистецтва гри на кларнеті, як і на дерев'яно-духових інструментах загалом, мало низку передумов та особливостей. Специфіці становлення національних традицій у ділянці виконавства на духових інструментах та кларнеті, зокрема, присвячені праці Тан Ян (*Tang Yang*) [184], Дан Ся (*Dan Xia*) [162], Ван Дуаньвей (*Wang Duanwei*) [189] та інших дослідників. Вони зазначають, що в Китаї відносно пізно поширились дерев’яні духові інструменти, що входять до складу західноєвропейського симфонічного оркестру. Більш розповсюдженими тут були фортепіано та скрипка, а також традиційні національні інструменти, зі своєрідним тембром, діапазоном, регістром, технічними характеристиками тощо.

У зв’язку з цим, розвиток дерев’яних духових інструментів у Китаї в дев’ятнадцятому і першій третині двадцятого століття залишав бажати кращого. Однією із перепон цьому була відсутність кваліфікованих музикантів, які б навчали творчу молодь гри на дерев’яних духових інструментах, а також брак уніфікованих програм у навчальному процесі в музичних освітніх осередках усіх рівнів. У результаті, місцеві музиканти не мали можливості систематично здобувати знання з історії та теорії музики, знайомитись із виконавськими традиціями, тому значна кількість китайських музикантів виїжджала для продовження музичних студій за кордон.

У Китаї констатується до кінця двадцятого століття вкрай обмежена кількість творів навчального репертуару для дерев’яних духових інструментів

пера національних композиторів. Також вищезазначені дослідники вказують на домінування групової форми занять, замість індивідуальної [177, с. 303], яка цілком не сприяла ефективності оволодіння грою на кларнеті.

За спостереженнями Чжан Міні, кларнет, при першій появі на території Китаю ще в середині вісімнадцятого століття, «привернув увагу лише вузького кола шанувальників із вищих верств суспільства і важко сприймався простими людьми, не поєднуючись із китайською національною культурою» [147, с. 2205].

Ширше використання кларнету в музичному побуті почалося лише із середини дев'ятнадцятого століття, в контексті суспільно-політичної взаємодії Китаю і Великобританії, завдяки діяльності музикантів-педагогів та європейських місіонерів. Так, англійський офіцер Роберт Гарт (*Robert Hart*), який очолював на морі китайську митницю, був кларнетистом-любителем. Під час святкувань він часто грав на цьому інструменті, який вражав китайців будовою, тембром, звуковим образом та значними артикуляційними можливостями.

Саме Роберт Гарт створив перший у Китаї Симфонічний оркестр, до складу якого увійшов кларнет, як один із «західних» інструментів. У цьому оркестрі грали митники та студенти. Першим китайським виконавцем на кларнеті, який навчався у Роберта Гарта, вважається Му Чжицин (*Mu Zhiqing*), який великою мірою приклався до розвитку і популяризації кларнетового мистецтва, неодноразово виступаючи в палаці Імператора [177, с. 304–305].

У 1922 році Му Чжицін (*Mu Zhiqing*) почав вести клас кларнету на Музичних курсах Пекінського університету. Серед його учнів були Сіань Сінхай (*Xian Xinghai*), Бочао (*Bochao*), Тан Шучжень (*Tang Shuzhen*) та багато інших, які підготували першу плеяду виконавців на кларнеті у Китаї [177, с. 305].

В процесі популяризації кларнету в Китаї, все більше талановитої молоді вирішили обрати цей інструмент. Щоправда, у 1920 – 1940 роках, за словами Цзо Чженьгуань, труднощі при вивченні гри на кларнеті та інших інструментах пояснюється тим, що «половину випускників Шанхайської консерваторії складали співаки… оскільки інструменталістам... необхідні заняття з раннього дитинства, а це було абсолютно недоступним для більшості китайських сімей – тоді в країні не було ані педагогів, ані музичних шкіл. Вступити у консерваторію без підготовки могли лише вокалісти, які мали хороші природні дані» [141, с. 148].

Велику роль у розвитку кларнетового виконавства, та й загалом, виконавства на духових інструментах, у середині двадцятого століття та його другій половині мала діяльність військових оркестрів. Важливо, що гра у військових духових оркестрах сприяла культивуванню у китайських кларнетистів відмінних ансамблевих якостей (!).

З 1947 по 1952 роки у Пекіні діяв Оркестр Народно-визвольної Армії Китаю, який складався з симфонічного та духового оркестрів. Цей колектив відіграв велику роль у популяризації духових інструментів у країні. З 1978 року, в контексті проголошення у Китаї «політики реформ і відкритості», військові оркестри стали обов’язковою компонентою у кожній зі ста шкіл Пекіна [177, с. 305].

В середині двадцятого століття у Китаї почали виробляти дерев’яні духові інструменти європейського типу. Зокрема, перший кларнет був виготовлений 1952 році у Торговому домі музичних інструментів Юе (*Yue*), як копія кларнету *Selmer*. Поступово в країні виникли інші кларнетові марки: Лукас (*Lucas*), Сіньхай (*Xinhai*), Дадальяо (*Dadaliao*), Патрік (*Patrick*), Гендель (*Handel*) та ін. [177, с. 305].

У другій половині двадцятого століття у китайській музичній науці з’явилося чимало методичних праць, присвячених кларнетовому виконавству,

техніці дихання на кларнеті та ін. В першу чергу, це розвідки Го Ю (*Guo Yu*) [170], Цзінь Гуангрі (*Jin Guangri*) [169], Чжоу Тай (*Zhou Tai*) [194], Лі Чаньюнь (*Li Changyun*) [175], Чжен Хун (*Zheng Hong*) та ін.

Китайське кларнетове мистецтво сьогодення відзначається високим рівнем розвитку сольних та ансамблевих якостей, формуванням національної виконавської школи. Воно спрямоване на всебічний розвиток виконавського потенціалу, на вдосконалення майстерності, на поступове та якісне зростання рівня фахової музичної освіти, в тому числі, у й ділянці здобуття означеної спеціальності. Так, спостерігаються органічна інтеграція кларнету у національну музичну культуру, цікаві спроби об'єднання європейської техніки гри на кларнеті з різноманітними способами звуковидобування на народних інструментах та ін.

01 листопада 1984 року у Пекіні виникло дослідницьке Товариство кларнетистів, членами якого стали багато виконавців та педагогів-кларнетистів усієї країни. Це товариство є членом Комітету виконавських мистецтв Китайської Музичної Асоціації. Піднесення кларнетового мистецтва у Китаї наприкінці XX – на початку XXI століття супроводжується поетапним та цілеспрямованим здобуттям фахових навичок, зростанням професіоналізму, появою плеяди талановитих виконавців, проведенням конкурсів, фестивалів тощо. Зокрема, у 1988 році 19-річний Хе І (*He Yi*) посів третє місце на Міжнародному конкурсі Асоціації кларнетистів у Річмонді (США). Переможцем першого національного конкурсу юних кларнетистів у Пекіні в 1985 році став Тао Гуансюй (*Tao Guangxu*).

З 1994 року у Китаї проводиться Національний конкурс юних кларнетистів у Сіанській Консерваторії. З 08 по 12 серпня 1998 року в столиці Китаю відбувався Перший Міжнародний фестиваль кларнетового мистецтва, на якому виступило більше сорока виконавців світової слави з шістнадцяти країн світу [171].

До провідних китайських кларнетових шкіл сьогодення належать:

– шанхайська, яку презентують професори Ван Дуаньвея (*Wang Duanwei*) та Гу Пен (*Gu Peng*);

– північно-східна, яскравим представником якої є професор Бай Веньшунь (*Bai Wenshun*);

– сіанська, представлена вагомими здобутками професора Ван Юй (*Wang Yu*);

– сичуанська, ключовим представником якої є Сін Сюечжи (*Xing Xuezhi*) [181].

Слід зазначити, що китайські виконавці-кларнетисти великою мірою своєю активною діяльністю стимулювали національних композиторів до написання творів для кларнету. Часто їхні потреби увиразнювалися у вигляді замовлення на створення сольних, ансамблевих та концертних композицій.

Одним із митців, який успішно поєднує виконавську, організаторську та педагогічну діяльності, є провідний китайський кларнетист сьогодення Фан Лей (*Fan Lei*) (*1965). Випускник одного з найвідоміших музикантів сучасності, китайського кларнетиста світової слави Тао Чуньсяо (*Tao Chunxiao*) у Центральній Консерваторії в Пекіні, Фан Лей продовжив студії у Європі та США – в Оберлінській Консерваторії (штат Огайо) та Єльському університеті, де отримав ступінь магістра мистецтв. За кордоном його вчителями стали Ельза Вердер (*Elsa Werder*), Давид Шифрін (*David Shifrin*), Лоуренс Макдональд (*Lawrence MacDonald*), Калман Опперман (*Kalman Opperman*) та Фред Орманд (*Fred Ormand*).

Фан Лей є одним із перших китайських лауреатів на Міжнародних конкурсах – зокрема, він отримав почесну нагороду на Міжнародному конкурсі кларнетистів у Тулоні в Франції, також був відзначений на молодіжному конкурсі кларнетистів у Сієтлі та Нью-Йорку. Фан Лей проводить інтенсивну концертну діяльність, він часто виступає в Китаї та за рубежем сольно та в ансамблі з відомими музикантами китайського

походження – зокрема, з Шуй Лань (*Shui Lan*), Вей Данвен (*Wei Danven*), Лу Цзя (*Lu Jia*), Чжан Ютін (*Zhang Yutin*) та багатьма іншими.

Крім Китаю, де Фан Лей працює у Центральній Консерваторії в Пекіні, а також є запрошеним професором Сіанської та Шеньянської Консерваторій, митець проводить педагогічну діяльність у США, де є професором класу кларнету в Університеті Лоуренса в Вісконсіні. Активно підтримуючи розвиток сучасної музики, інспіруючи національних композиторів до створення нових творів для кларнету, Фан Лей сформував власну виконавську школу, теоретичні принципи якої сформував у окремій праці на зразок настанов-керівництва для юних виконавців. Зокрема, митець радить підростаючому поколінню китайських кларнетистів не лише удосконалювати технічні навички, а й розширювати світогляд, глибше вникати у засади філософії виконавського мистецтва [177, с. 302].

Завдяки ініціативі та плідній творчій діяльності Фан Лейя в якості члена журі на Міжнародних конкурсах виконавців на духових інструментах, що проводяться у краї (зокрема, у Пекіні (2009, 2017), Ухані (*Wuhan*) (2007), Сіані (*Xi'an*) (2002, 2005) та ін.), великою мірою зріс організаційний та виконавський рівень цих заходів. Поштовхом для піднесення кларнетового мистецтва країни стало й те, що Фан Лей заснував у Китаї Міжнародний конкурс кларнетистів імені В.А. Моцарта та Міжнародний фестиваль виконавців на духових та ударних інструментів.

Значний виконавський і педагогічний попит на створення творів для кларнету, що супроводжувались професіоналізацією, активізацією та піднесенням мистецтва гри на дерев’яних духових інструментах у Китаї в цілому, наприкінці двадцятого – на початку двадцять першого століть, привели до значного піднесення мистецтва гри на кларнеті. Успішна участь китайських кларнетистів у Міжнародних та національних конкурсах, налагоджена система здобуття цього фаху, навчання багатьох кларнетистів за кордоном є цьому підтвердженням.

Серед китайських композиторів, у творчому доробку яких кларнет займає вагоме місце, слід назвати: Чжан Ву (*Zhang Wu*), Цин Лецзюня (*Qing Lejun*), Гао Дао (*Gao Dao*), Чжан Чао (*Zhang Chao*), Куна (*Kun*), Цзінь Гуангрі (*Jin Guangri*), Хе Міцзя (*He Mijia*), Ху Біцзіня (*Hu Bijin*), Тао Чуньсяо (*Tao Chunxiao*), Лі Чаньюня (*Li Changyun*), Ні Яоїчі (*Ni Yaoichi*), Юань Чжигана (*Yuan Zhigang*) та ін. Деякі з цих митців успішно поєднали амплуа композитора та виконавця.

Для аналізу в означеному дипломному дослідженні з-поміж творів для кларнету сучасних китайських композиторів було обрано наступні взірці:

– «Варіації на теми Субея» ((苏北调变奏曲 *Subei Tuning Variations*) ***Чжан Ву*** (***Zhang Wu)***;

– п’єса «Барабан Тайпін» для кларнету in B та фортепіано (*Taiping Drum: for clarinet in B and piano*) (2013) ***Чжоу Лонг*** (***Zhou Long***) (*1953);

– «Сюїта Антигуа» (*Suite Antigua: for clarinet & piano*) (2010) ***Мей-Чун Чен*** (***Mei-Chun Chen*)** (*1968);

– «Тібетський танець» (*Tibetian Dance: for violin, clarinet and piano*) (2000), «Мелодія з дитинства» (*A Tune from childhood: for solo clarinet*) (1996/2003), концерт «Дикий лебідь» (*Wild Swan: concerto for clarinet and orchestra*) (2006) та «Маленька капуста» для двох кларнетів (*Little cabbage: For clarinets in Es and in B*) (1995) ***Брайта Шенга*** (***Bright Sheng*)** (*1955);

– «Ностальгія» (*Nostalgia: for clarinet, pipa, cello & piano*) (2012) ***Гао Хун*** (***Gao Hong***) (*1964);

– «Стародавні китайські танці («Танець бичачого хвоста», «Танець Ху Сюань»» (*Chinese ancient dances («Ox tail dance», «Hu Xuan dance»*): *for clarinet in B and piano*) (2006) та «Монолог (Враження про «Справжню історію А К’ю»» (*Monologue (Impressions on «The True Story of Ah Q»): for clarinet in B*)

(2000), «Три багателі із Західного Китаю» (*Three Bagatelles from China West: for flute and clarinet in B*) ***Чень І*** (***Chen Yi***) (*1953);

– «Двічі видалений» (*Twice Removed*: *for solo clarinet*) (2002), «Фантазія на тему «Цвітіння сливи»» (*Fantasia on the theme of «Plum blossoms»: for clarinet and piano*) (2012) ***Чень Шихуей (Chen Shih-Hui*** 陳士惠***)*** (*1962);

– «Промінь світла» (*The Beam of light: for clarinet in B*) (《光束》為單簧管獨奏, на замовлення Dr. Jun Qian) (2006) та «Лего сіті» (*Lego city: for clarinet, violin, cello & piano*) (2011) ***Мін-Сіу Єн*** (***Ming-Hsiu Yen***) (顏名秀) (*1980);

– «Чотири джентльмени серед квітів» для кларнету in B та ґучжену (*The Four Gentlemen Among Flowers: for clarinet in B and Guzheng*) (2014), «Агама» для кларнету, віолончелі та фортепіано (*Agama: for clarinet, violin, cello and piano*) ***Цзінь Чжоу*** (***Jing Zhou***) (*1981);

– монолог «Крила: інспірований китайським міфом «Цзінвей, що наповнює море»» для кларнета in B (*Wings: inspired by Chinese myth «Jingwei filling the sea»: for clarinet solo*) (2013) ***Кей (Юаньюань) Хе*** (***Kay (Yuanyuan) He***) (*1985);

– п’єса «Слабкий вітерець. Похмура весна» (*The Feeble Breeze. The Sullen Spring: for clarinet in B, percussion and Guzheng*) для кларнету, ударних та ґучжену (2014) ***Ван А Мао (Wang A Mao)*** (*1986);

– «Три багателі із Західного Китаю» для кларнету in Es та шену (*Three Bagatelles from China West: for clarinet in Es and Sheng*) (2006) ***Чень І*** (***Chen Yi***) (*1953);

– «Ву Сон б’ється з тигром» для кларнета, ударних та електроакустичних інструментів (武松打虎 / *Wu song da hu / Wu Song Fights*

the Tiger: for Clarinet and Electro-acoustic music) (2014) ***Цюсяо Лі (李秋筱 Qiuxiao Li)*** (*1985);

– «Нью-Йоркський імпровізаційний діалог » для кларнету та шену (*New York Improvisatory Dialogue: for Clarinet and Sheng*) (2014) ***Цзюнь Цяня (Jun Qian)*** (*1974).

2.2. «Варіації на теми Субея» Чжан Ву

Відомий кларнетист, педагог, професор класу кларнету Пекінської Центральної музичної Консерваторії Чжан Ву (张梧) (*Zhang Wu*) (1927 – 2005) доклав багато зусиль для популяризації кларнету в Китаї та піднесення кларнетового виконавства. Також він став одним із засновників Китайського товариства кларнетистів.

Уродженець Тяньцзіна (*Tianjin*), митець був пов'язаний з столицею КНР, в якій провадив більш, ніж півстолітню, успішну викладацьку діяльність. Доказом цього є те, що Чжан Ву підготував цілу генерацію студентів-кларнетистів, які продовжити його традиції по музичних навчальних закладах різних рівнів та мистецьких колективах усієї країни. Слід підкреслити, що Чжан Ву відіграв засадничу роль в промоції кларнету та кларнетового виконавства у Китаї на сучасному етапі.

Крім того, колосальним став внесок Чжан Ву в поповненні скарбниці китайського кларнетового репертуару. Його твори, як композитора, вважаються відправною точкою та важливою віхою в історії китайського кларнетового виконавства. Серед його композицій особливу популярність здобули «Варіації на теми Субея», «Варіації на північну китайську народну пісню»[1] та інші твори, в яких спостерігається органічне поєднання

[1] «Варіації на північну китайську народну пісню» для кларнету in B і фортепіано Чжан Ву побачили світ за сприяння редакторів Джона Денмана (*John Denman*) і Паули Фен (*Paula Fan*), які опублікували варіації,

національних та західноєвропейських стилістичних, жанрових та композиційних норм.

«Варіації на теми Субея» (苏北调变奏曲 *Subei Tuning Variations*) (1952) для кларнету і фортепіано Чжан Ву стали одним із перших творів для кларнету, створеним у китайському національному стилі. Ця непрограмна за змістом композиція виникла під враженнями від традиційної народної музики району Субей на півночі Китаю. Її автор почув у 25-річному віці, під час експедиції, як студента Центральної Консерваторії, до округу Чжайшань провінції Аньхой, в якій у той час відбувалось будівництво водосховища Фоцзилін. Жниварський фольклор, інструментальні награші Шахе, Феньянські вуличні пісні-хуагу та хуагусі, безпосередньо інспірували Чжан Ву [147, с. 2206]. Декотрі з них були використані композитором у вигляді цитат та стилізацій у «Варіаціях на теми Субея», які, загалом, сприймаються, як ряд лірико-побутових замальовок.

Означений твір складається зі вступу та трьох частин, контрастних за темпом, метро-ритмом, мелодикою та фактурою:

I ч. Moderato («пісня-танець»). Частина характеризується лірико-споглядальним характером, за будовою – це тема з варіаціями;

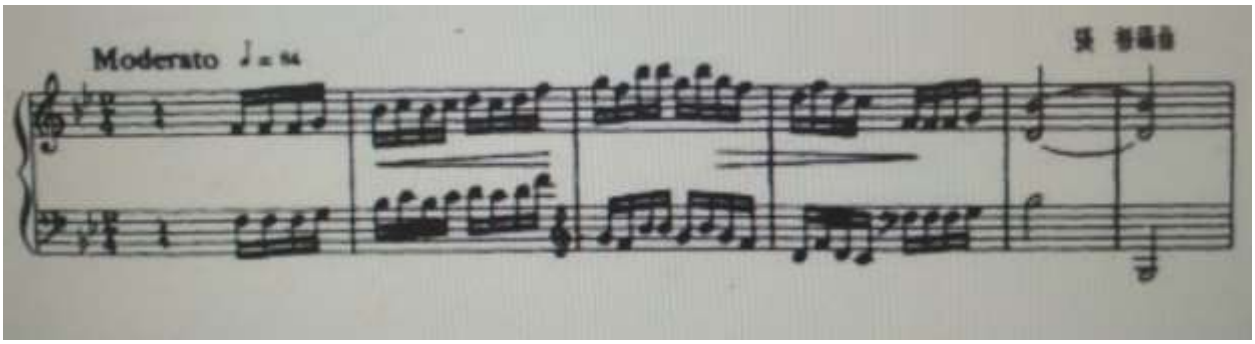
II ч. Andante cantabile («пісня»), на зразок музичного пейзажу. За будовою – це одночастинна форма періоду з доповненням;

III ч. Allegro («танець-марш»), це життєствердний фінал. За будовою – це також одночастинна форма періоду з доповненням.

взявши їх від Ву, який на той час перебував на посаді професора кларнету в Центральній музичній консерваторії Пекіна.

Цей твір побудований на традиційній народній пісні, яка належить до календарно-обрядового циклу, пов’язаного із збиранням урожаю. В цьому контексті слід зауважити, що понад 93 % відсотки китайського населення належать до народності хань (*Han*), чиї пісні поділяються на північний і південний стилі. На півночі вони пов’язані з «Жовтою рікою» Хуанхе (*Huang He*) (Жовта річка), а на Півдні – з рікою Янцзи (*Yangzi*) Чанг Цзян (*Chang Jiang*). Ці варіації, за основу яких Чжан Ву взяв північну китайську народну пісню, мають традиційно високу для північної області теситуру, також плавну та подекуди звивисту мелодичну лінію.

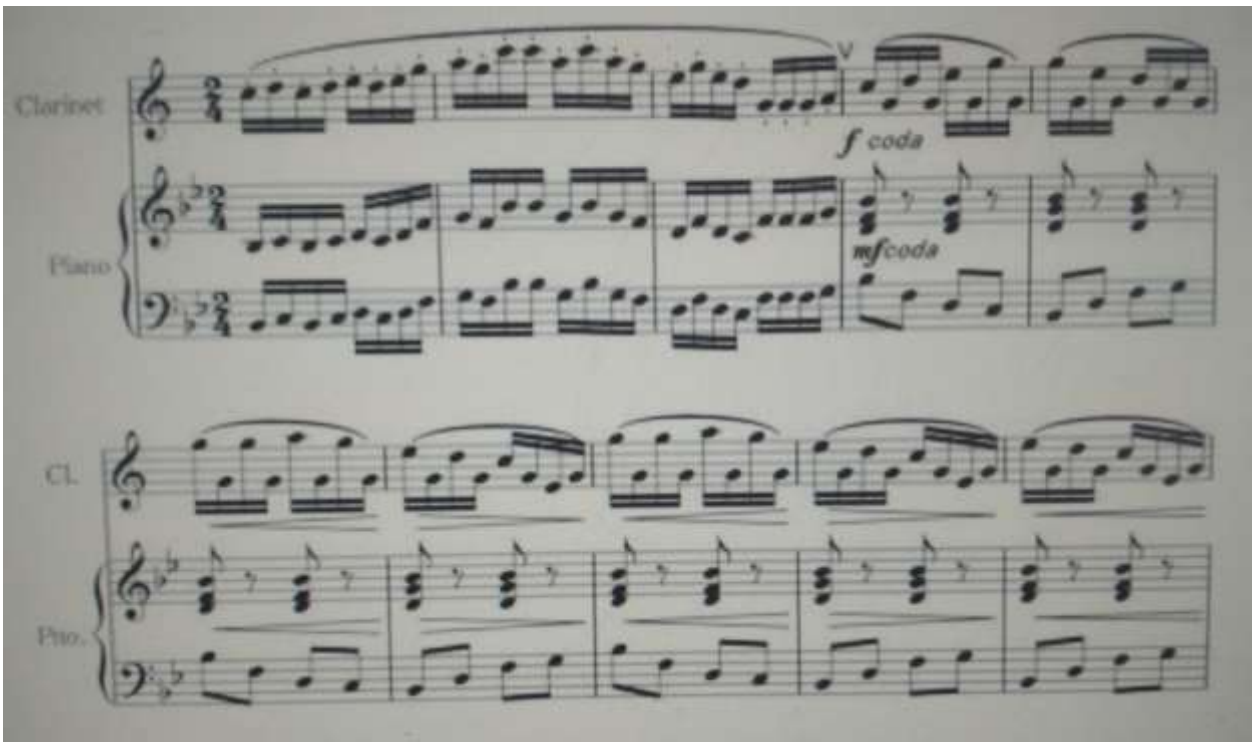
Ладове забарвлення вступу ґрунтується на основі пентатоніки *b* гун-групи – звукоряду від кожного з п’яти тонів (гун, шан, цзюе, чжи, юй) [108, с. 10]:



Вступу твору належить «цементуюча» роль в будові цілого, адже його тематизм у варійованому вигляді зустрічається в 15-му такті перед варіацією, також у каденції соліста в першій частині, у фортепіанному вступі до другої частини та в коді фіналу.

Наспівній темі першої частини твору притаманні поміркований ритм, наспівна мелодія з фігурами шістнадцятих тривалостей і тріолей. Її початковий мотив автор побудував на трихорді «*f–b–g*». У другій частині Andante cantabile також превалюють пісенні ліричні інтонації, нанизані на тему широкого діапазону у партії кларнета.

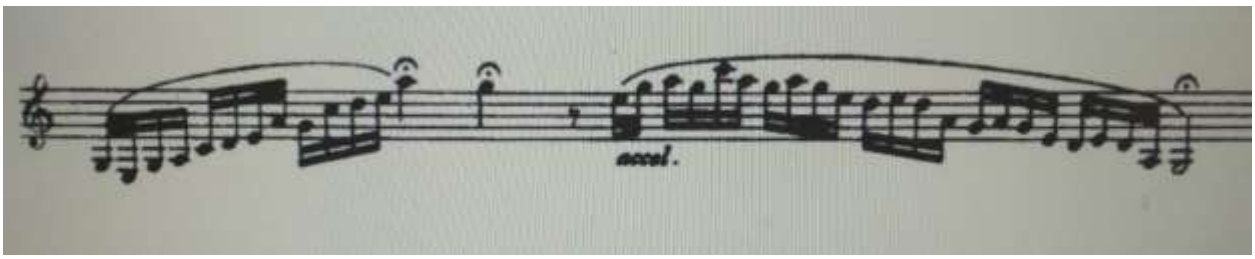
У мелодичній лінії кларнету в перших двох частинах домінує звукоряд «*b–c–d–f–g–b*». Інтонаційна лінія партії фортепіано, зокрема, її фігураційні звороти, апелює до вступу всієї композиції. У фіналі, на зразок кульмінації, панує урочисто-піднесений характер, що створюється завдяки прозорій фактурі, віртуозним пасажам кларнету у високому та середньому регістрах, чіткому ритму та акордовому викладу в фортепіанного супроводу. Динамічна кода утверджує загальний піднесений настрій твору:



Мажорна тональність твору (*B-dur*) збагачується відлунням натуральних ладів у незвичних поєднаннях акордів. За спостереженням Чжан Міні, «композитор позбувається враження різнорідності мелодії народного походження та гармонічного супроводу, створеного відповідно до європейських фактурно-гармонічних норм. Тональний контекст наповнений модальними рисами, що сягають китайських традицій ладового мислення» [147, с. 2209].

Кларнет у творі, завдяки фігураційно орнаментованим і технічно складним пасажам по звуках пентатоніки, викликає асоціації з інструментальними награшами китайських народних інструментів. У мелодичній лінії кларнета композитор широко використав варіантну повторність мотивів, різноманітні прийоми варіювання.

В основі імпровізаційної каденції кларнету – пентатоніка, з опорою на тоні *f* як устої чжи-ладу. Її рисами є темпове accelerando, кілька фермат, ритмічна свобода:



Дослідник Чжан Міні підкреслив, що присутні у цих Варіаціях «принципи класичного орнаментального варіювання та фігурування фактури органічно поєднуються зі стилізацією народного імпровізаційно-варіативного стилю, пов'язаного з усною природою фольклору», а розкриття кожного регістру тембру кларнета відбувається, відповідно до жанровості тематизму: «артикуляційно-штрихова палітра, також суголосна народно-жанровим прообразам, включає як прийоми легато, так і багатоманіття інших штрихів, наприклад стакато, в поєднанні з рухливістю і віртуозністю виконання» [147, с. 2210].

В цілому, «Варіації на теми Субей» сприймаються, як сюїтно-рапсодичний цикл, на зразок композиції з вільним варіюванням тематизму в кожній частині. Щодо фактури музичної тканини, то у «Варіаціях на теми Субей» превалює гомофонія з лінеарними вкрапленнями, яка апелює до китайської фольклорної традиції, до музикування-імпровізації у «традиційному ладовому полі» (за визначенням І.І. Земцовського).

Загалом, у цьому творі домінує тональна організація, функційне ладотональне мислення, збагачене рисами модальності. Аналізований твір є західно-класичним за структурою та засобами, але «китайським» за змістом та музичною мовою.

Партія кларнету написана зручно для виконавця. Відчувається, що автор твору, як блискучий кларнетист, добре володів арсеналом усіх технічних та виражальних засобів, притаманних цьому інструменту.

2.3. П'єса «Барабан Тайпін» Чжоу Лонг

Відомий сучасний китайський композитор ***Чжоу Лонг*** (***Zhou Long***) народився в 1953 році в Пекіні. В юнацькі роки на нього глибоке враження справила «Культурна революція», яка згодом отримала художній відгомін і в його музиці. Під час Революції митець перервав навчання і поїхав до села займатись домашнім господарством (зокрема, добре опановував навики керування трактором під час сільськогосподарських робіт).

З 1977 по 1983 роки Чжоу Лонг вивчав композицію в Центральній музичній консерваторії у класі викладача Су Ся (*Su Xia*). Після її закінчення, його запросили на посаду резидента-композитора до Китайського симфонічного оркестру радіомовлення, на якій він перебував з 1983 по 1985 роки. Після отримання у 1985 році стипендії для навчання в Колумбійському університеті, митець поїхав до США, з яким пов'язана його подальша життєва доля і творча діяльність (у 1999 р. він отримав американське громадянство). У 1993 році Чжоу Лонг здобув ступінь доктора музичних мистецтв (*a Doctor of Musical Arts*). Його педагогами з композиції стали Чжоу Вен-Чжун (*Chou Wen-Chung*), Маріо Давидовський (*Mario Davidovsky*) та Джордж Едвардс (*George Edwards*).

У 1985 році митець став музичним керівником ансамблю «Музика з Китаю» (*Music From China*), який діє і донині. Зараз Чжоу Лонг перебуває на посаді професора музики в Консерваторії Музики і Танцю при Університеті Міссурі в Канзас-Сіті, також проводить численні майстер-класи у Центральній музичній консерваторії в Пекіні, Колумбійському університеті, Каліфорнійському університеті в Берклі, Бруклінському коледжі, в консерваторіях США.

Митець є лауреатом та переможцем багатьох конкурсів. У 2011 році за свою першу оперу «Мадам Біла Змія» (*Madame White Snake*) він отримав 95-ту

Пулітцерівську премію, в 2012-2013 рр. він став переможцем Премії Елізи Л. Стогер (*Elise L. Stoeger Prize*) Товариства камерної музики Лінкольн-центру (*Lincoln Center Chamber Music Society*), також композитора нагородили Премією Американської академії мистецтв і літератури та ін.

Крім того, Чжоу Лонг був двічі відзначений комісією Музичного фонду Кусевицького (*the Koussevitzky Music Foundation*), музичними фундаціями Фромма (*the Fromm Music Foundation*), «Зустріньте композитора» (*Meet the Composer*), «Камерна музика Америки» (*Chamber Music of America*), штатом з питань мистецтва Нью-Йоркської Ради. Митець отримав стипендії Фондів Гуггенхайма (*Guggenheim Foundation*) і Рокфеллера (*Rockefeller Foundation*), також стипендію від Національного фонду мистецтв (*the National Endowment for the Arts*).

Чжоу Лонг є одним із найбільш продуктивних китайських композиторів, які нині творять. Його твори виконують відомі оркестри, ансамблі й солісти в Америці, Європі та Азії. Серед найвідоміших композицій митця – «Душа» (*Soul*) (1992) для струнного квартету та піпи, «Тянь Лін (Природа і дух)» (*Tian Ling (Nature and Spirit*) (1992) для піпи та великого ансамблю, «Казки з печери» (*Tales from the Cave*) (1998) для ху цинь (*huqin*) та квартету ударних, «Невимовне» (*The Ineffable*) (1994), «Дух курантів» (*Spirit of Chimes*) (1999) для скрипки, віолончелі та фортепіано, «Обряди курантів» (*Rites of Chimes*) (2000) для віолончеліста Йо-Йо Ма (*Yo-Yo Ma*) та ансамблю «Музика з Китаю», на замовлення Смітсонівського інституту, «За межами двору Тан» (*Out of Tang Court*) (2000) для оркестру та китайського традиційного квартету, «Майбутнє вогню» (*The Future of Fire*) (2001) для оркестру та дитячого хору на замовлення Токійської філармонії, «Новий костюм імператора» (*Emperor's New Suit*) (2001) для баритону та фортепіано та ін. Показово, що твори композитора публікує винятково видавництво Оксфордського університету (*Oxford University Press*).

У 2017 році Національний молодіжний оркестр Китаю під орудою Людовіка Морлота (*Ludovic Morlot*) виконав твір Чжоу Лонга «Рима Тайгу» (*The Rhyme of Taigu*). У іншій відомій композиції, струнному квартеті з оркестром «Вірші з Тангу» (*Poems from Tang*) (1996), Чжоу Лонг ототожнив традиційний західний струнний квартет із давніми китайськими інструментами – семиструнною цитрою та цинь (*qin*), створивши художній гібрид у дихотомії «Схід – Захід». Цей твір він написав на замовлення «Бруклінської філармонії» та відомого квартету «Кронос».

Чжоу Лонг зазначив: «Розмірковуючи над тим, що ми могли б зробити, щоб поділитися різними культурами в нашому новому суспільстві, я серйозно займався музикою, щоб досягнути своєї мети – покращити взаєморозуміння між людьми різного походження. Мої концепції часто випливають із стародавньої китайської поезії... Музичне натхнення часто народжується з краси природи. Вірші з поезії можуть дати вам рамку, рухи каліграфії – ритм; стародавній малюнок темним чорнилом може дати простір, відстань і пласти; різноманітні джерела звуку можуть дати вам барву. Нарешті, ремесло забезпечить вам власне максимальне самовираження»[2]. Показово, що у поєднанні китайських та західних музичних імпульсів митець продемонстрував індивідуальну композиторську манеру.

П’єсу «Барабан Тайпін» (*Taiping Drum*) Чжоу Лонг написав у 1983 році спочатку для скрипки та фортепіано. На прохання виконавця на ерху Сюй Ке (*Xu Ke*), у 2005 році композитор здійснив переклад твору для ерху та віолончелі й дав йому назву «Тайпін Гу» (*Taiping Gu*). Переклад твору для кларнету та фортепіано Чжоу Лонг зробив у 2013 році на прохання кларнетиста Цзюнь Цяня (*Jun Qian*).

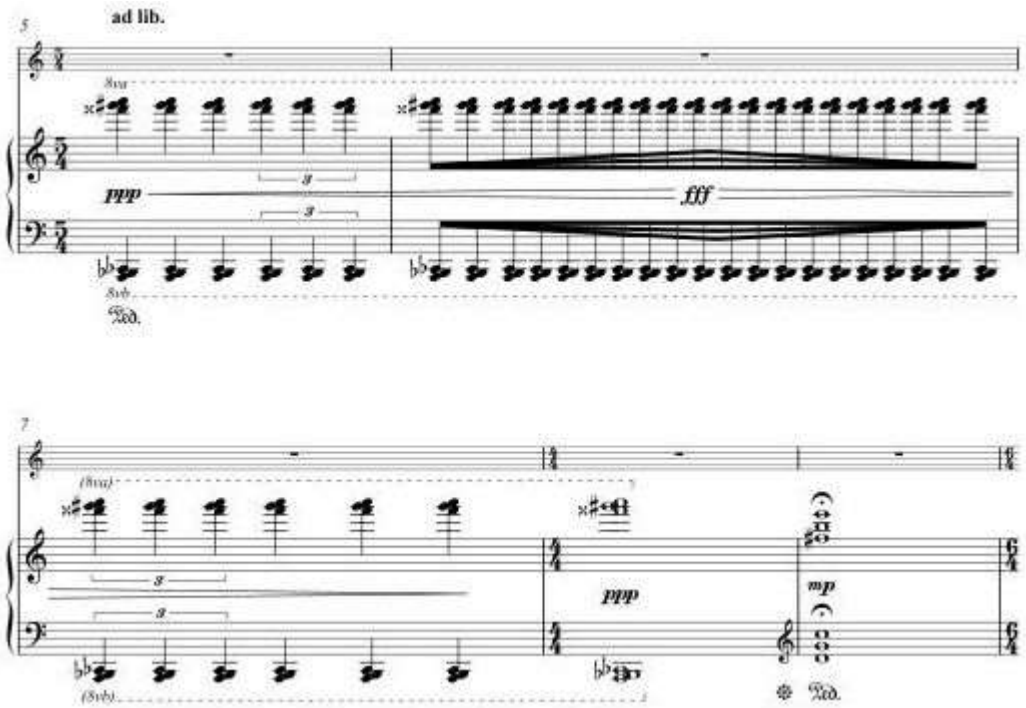
Ударний інструмент «Барабан Тайпін», відомий також під назвою «дан гу» (*dan gu*), виник у Північно-Східному Китаї під час правління династії Тан

[2]Zhou Long Composer. [Електронне джерело]. Режим доступу. https://web.archive.org/web/20070405211752/http://www.alpertawards.org/archive/winner01/long.html [18.09.2021]

(*Tang*). Цей інструмент виготовляється з однієї мембрани у формі круглого віяла. Під час гри ліва рука тримає барабан із залізними кільцями, з'єднаними із рукояткою, а права рука вдаряє по ньому шматком ротанга. Спочатку цей барабан використовували шамани в мисливських і жертовних обрядах, згодом терміном «Тайпін Гу» (*Taiping Gu*) назвали популярну форму пісні й танцю серед монголів та інших груп, в тому числі, й у народності Хан (*Han*). Показово, що під час гри на барабані виконавець паралельно підтанцьовує.

За основу твору «Барабан Тайпін» Чжоу Лонг взяв пентатонну народну мелодію, знайдену в «Ер Рен Тайї» (*Er Ren Tai*), яка являє собою своєрідну дуетну форму співу і танцю, популярну в Північно-Східному Китаї.

Твір написаний у формі рондо. Він починається вступом, у якому у партії фортепіано імітується дріб барабану в довільному темпі:



В основі першого епізоду рондо – плавна, лірична мелодія у партії кларнету, яку супроводжує арпеджіо фортепіанного супроводу. У другому епізоді розгортання двох тем створює враження дуету кларнета з фортепіано. Після повернення першої теми, кларнет та фортепіано імітують інтенсивний барабанний дріб, який приводить до кінцевої кульмінації.

Перегуки між партіями кларнету і фортепіано сприймаються, як питання та відповідь. Загалом, упродовж твору кларнетист та піаніст повинні чітко відтворювати ритмічні удари, на кшталт барабанних, і робити це максимально симультанно.

Очевидно, що в цьому твору кларнетисту слід звернути увагу та темброві, динамічні та ансамблеві аспекти, аби максимально органічно відтворити звучання барабану та зберегти композиційну та драматургічну єдність.

Цей привабливий, барвистий і ритмічно жвавий твір блискуче й вигадливо створений у сучасній манері, а його «народність» апелює до східної фольклорної традиції.

Тонкий мікст східних та західних ідіом надає твору Чжоу Лонг виняткового колориту. Китайський народний первень обрамляється тут «західною» гармонією та контрапунктом, а кларнет при цьому викликає асоціації з китайськими автентичними інструментами.

2.4. «Чотири джентльмени серед квітів» для кларнету in B та ґучжену Цзінь Чжоу

Сучасна китайська композиторка і виконавиця на ґучжені Цзінь Чжоу (*Jing Zhou*) (1981*) у творчості поєднує новаторські композиційні техніки з традиційною китайською музичною традицією. Мисткиня отримала ґрунтовну музину освіту: вона стала бакалавром з композиції у Центральній музичній консерваторії в Пекіні, закінчила магістратуру з композиції в Консерваторії Нової Англії (*the New England Conservatory of Music*) та здобула ступінь доктора композиції в Консерваторії Музики і Танцю при Університеті Міссурі в Канзасі-Сіті. В Америці її педагогами з композиції були китайські

композитори Чжоу Лонг (*Zhou Long*), Чен І (*Chen Yi*), а також американський професор Джеймс Мобберлі (*James Mobberley*)[3].

Цзінь Чжоу, як композиторка і виконавиця, виступає по цілому світі. У 2012 р. вона стала переможницею проєкту у номінації «Молоді композитори» на Пекінському сучасному фестивалі. Твори мисткині звучать в Китаї, Європі та Америці, вони входять до репертуару «Ансамблю кларнетистів 15.19» (*15.19 Clarinet Ensemble*), «Філармонії Консерваторії Нової Англії» (*the New England Concervatory Philharmonia*) «Восьмого Дрозда» (*the Eighth Blackbird*), «Додатку динозаврів» (*Dinosaur Annex*) та ін.

У творчому доробку Цзінь Чжоу окреме місце займають твори для кларнету, серед яких слід виділити п'єси «Чотири джентльмени серед квітів» для кларнету in B та ґучжену (*The Four Gentlemen Among Flowers: for clarinet in B and Guzheng*) та «Агаму» (*Agama: for clarinet, violin, cello and piano*) для кларнету, віолончелі та фортепіано, яка апелює до священного писання раннього буддизму Агами та перевтілює традиційні засади китайської музики з сучасними прийомами письма.

П'єса «Чотири джентльмени серед квітів» для кларнету in B та ґучжену була написана Цзінь Чжоу у 2014 році на замовлення сучасного китайсько-американського кларнетиста, доктора наук Цзюнь Цяня (*Jun Qian*), який видав низку компакт-дисків під назвою «Схід зустрічається із Заходом» (*East Meets West*) у рамках проєкту, який цей митець реалізує у своїй виконавській, педагогічній, науковій та промоційній діяльностях.

Цей твір Цзінь Чжоу з оригінальною назвою має програмне підґрунтя та чітку структуру. Він викликав неабиякий мистецький резонанс, а його авторка належить до кола китайських композиторів, які роблять важливий внесок у розвиток актуальної музичної культури.

[3] Офіційна сторінка Цзінь Чжоу. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://jingzhoucomposer.com/bio.html [17.12.2021]

В аналізованій композиції Цзінь Чжоу своєрідно перевтілила китайські художні традиції. За словами авторки[4], під час написання твору вона ототожнювала кларнет із китайським духовим інструментом сяо (*xiao*), який у Китаї часто входить до складу інструментального ансамблю разом із ґучженом (*guzheng*).

Твір складається з чотирьох частин:

I. «Цвіт сливи» (*Plum Blossom*).

II. «Орхідея» (*Orchid*).

III. «Бамбук» (*Bamboo*).

IV. «Хризантеми» (*Chrysanthemum*).

Кожна з частин зображає одну з чотирьох рослин відомої групи китайських рослин «Мей Лань Чжу Джу» (*Mei Lan Zhu Ju*), до яких належать квіти сливи, орхідеї, бамбуку та хризантеми. В Китаї цю групу іноді називають «Чотирма джентльменами серед квітів», з відповідними емоційними характеристиками, які уособлюють ці квіти, а саме: горді (квіти сливи), тихі (орхідея), тверді (бамбук) та світлі (хризантема).

Слід зазначити, що ці квіти китайці з давніх часів вважали своїми духовними символами, своєрідними оберегами, що відображають їхні почуття та ідеали. Тому в історії китайського мистецтва збереглось так багато художніх присвят цим «чотирьом джентльменам» у вигляді поетичних творів, картин, скульптур, музичних композицій тощо.

Твір Цзінь Чжоу демонструє своєрідне прочитання означеного рослинного поняття. Цікаво, що при зображенні кожної квітки з «Мей Лань Чжу Джу» у партії кларнета використовується різноманітна техніка, яка підсилює художні враження при втіленні того чи іншого виду флори. Зокрема,

[4] East meets West II. World Premiere Recordings: A collection of recordings of new music for clarinet by Chinese composers. Albany records: 2014.

при зображенні «гордих» квітів сливи композиторка апелює до мікротоновості, при змалюванні «тихих» орхідей – використовує гліссандо, передаючи «твердість» бамбуку переносить звучання у верхній регістр, а «світлість» хризантем передає за допомогою трелей, тремоло та різноманітних фонічних прийомів. В цілому, відчуття єдності форми строюється за допомогою наскрізного розвитку, динамізації тонального плану та мелодично-гармонічного руху.

Щодо партії кларнета, то його характерною ознакою впродовж твору є теситурне та регістрове підвищення, яке вказує на динамізацію драматургічного та емоційного зростання. Кларнет у цій композиції несе важливе семантичне навантаження, оскільки своєю розгорнутою мелодичною лінією немов перевтілює стародавню китайську концепцію простору та нескінченності.

2.5. Монолог «Крила» Кей (Юаньюань) Хе

Сучасна китайська композиторка та художниця Кей (Юаньюань) Хе (*Kay (Yuanyuan) He*) (1985*) музикою почала займатися у п’ятирічному віці[5]. Крім хисту фортепіанної гри, у неї рано проявилися й композиторські здібності. Так, з 15 років Кей Хе вивчала композицію в середній школі при Шеньянській консерваторії, її педагогами з композиції та електронної музики стали професор Тан Цзяньпін (*Prof. Tang Jianping*) в Пекінській Центральній музичній Консерваторії та професор Чжан Сяофу (*Prof. Zhang Xiaofu*) в Центрі електроакустичної музики.

Крім Китаю, Кей Хе навчалася на Заході: в 2013 р. вона поїхала в США, де отримала ступінь магістра композиції в Консерваторії Музики і Танцю при

[5] He Yuanyuan (Kay). *International Society for Contemporary Music.* https://member.iscm.org/catalogue/composers/he-yuanyuan-kay [21.12.2021]

Університеті Міссурі в Канзас-Сіті та захистила докторську дисертацію в Техаському університеті в Остіні. Мисткиня є переможницею «Сніжної стипендії» (*a Snow Scholarship*), її твори здобувають визнання та нагороди, серед яких – перемога на конкурсі молодих композиторів «Дуо Соло» (*DuoSolo*), премія «Палатіно» (*Palatino*) та ін.

Кей Хе успішно працює в різних жанрах. Зокрема, у 2014 р. її твір «На порозі дощової реальності» (*the Threshold of a Drizzly Reality*) при підтримці Міжнародного товариства сучасної музики (*International Society for Contemporary Music*) прозвучав у грецьких Афінах, у 2015 р. оркестровий твір Кей Хе «Пасео де Грасія» (*Passeig de Grácia*) був виконаний на Фестивалі музичних першопрочитань «Андервуд» (*Underwood New Music Readings*), а оркестрова п'єса «Легенди старого Пекіну» (*Legends of Old Peking*) перемогла у номінації «композиція» на конкурсі в Сієтлі (*the Seattle Symphony's Celebrate Asia Composition*).

Монолог «Крила: інспірований китайським міфом «Цзінвей, що наповнює море»» (*Wings: inspired by Chinese myth «Jingwei filling the sea»: for clarinet solo*)» для кларнету in B Кей Хе написала у 2013 році на замовлення кларнетиста Цзюнь Цянь (*Jun Qian*), якому і присвятила цей твір. У цій сольній композиції, яка увиразнює напрямок руху сучасної китайської музики, спостерігаються цікаві звукові ефекти, використання сучасних технік композиції у синтезі із традиційною народнопісенною основою.

Так, гармонічна мова п'єси будується на китайській пентатоніці. Крім того, тут спостерігається зростання вимог до техніки кларнетиста, яка має бути філігранною та професійно оснащеною. Велику увагу у творі виконавцю слід звернути на темброву драматургію, аби передати розмаїття звукових «крил» авторського задуму.

За словами Кей Хе, у цій композиції вона поставила за мету показати, як «західний музичний інструмент може презентувати китайську культуру»[6]. Крім того, цей твір виник під враженнями оповідання «Цзінвей, що наповнює море», в якому розповідається про Цзінвея (精衛) – відому зооморфну постать китайської міфології: це молодша донька легендарного правителя первісного Китаю, «вогняного» імператора Янь-ді (炎帝), яка молодою загинула у Східному морі. Незадовго до того, як вона потонула під хвилями, її душа перетворилась на красиву птаху, яка жила на горі біля моря. Коли вона пролітала над ревучим морем, воно видавало звук «цзінвей, цзінвей», тому китайці й назвали так цю птаху. Вона так зненавиділа море, що вирішила заповнити його та зрівняти з сушею, кидаючи у нього гальку та гілочки, знайдені на горі. Так у китайські мові з'явилась ідіома «Птах Цзінвей, що заповнює море», яка застосовується для опису людей із твердим, незламним духом, які вперто слідують до своєї цілі, попри негаразди.

Для імітації кларнетом пташиного крику композиторка використала у творі швидкі пасажі та ноти довгих тривалостей, які немов «зриваються й падають вниз». Ефект «падаючих гілочок» передається через ритмічні коливання, політ птахи – через пульсуючий мелодичний малюнок, «звивисту» мелодію кларнету.

Середня частина п'єси ритмічно імпульсивна, на зразок *perpetuum mobile*,у ній зображується безупинний рух пташини до моря й назад, який вона невтомно здійснює, аби заповнити море гіллям та камінцями. Загалом, вся п'єса, наповнена елементами звукозображальності, сприймається як музичний портрет птахи Цзінвей, яка за допомогою помахів крил впевнено та цілеспрямовано лине до поставленої мети.

Твір Кей Хе поєднує модальність китайської народної пісні з гармонічними співзвуччями західної музичної традиції. Партія кларнету,

[6] East meets West II. World Premiere Recordings: A collection of recordings of new music for clarinet by Chinese composers. Albany records: 2014.

сповнена «мереживними» мелодичними рисунками, демонструє лірико-поетичні та бурхливі віртуозні пасажі. Загалом, звукова матерія означеної композиції відзначається вишуканістю, філігранними мелодичними лініями, невибагливою ладо-гармонічно гостротою, майстерним фактурним обрамленням тощо.

2.6. П'єса «Слабкий вітерець. Похмура весна» Ван А Мао

Одна з найталановитіших сучасних китайських композиторок та виконавиць ***Ван А Мао*** (***Wang A Mao***) народилася у 1986 році у Пекіні в родині музикантів (її батько – також композитор). Грати на фортепіано вона почала у віці трьох років, відвідувала початкову школу при Центральній музичній консерваторії. Згодом Ван А Мао поступила сюди на композиторські студії, після закінчення яких отримала ступінь бакалавра мистецтв. Крім того, Ван А Мао навчалась за кордоном: у США, куди переїхала у 2010 році, в 2012 році вона отримала диплом магістра композиції в Консерваторії Музики і Танцю при Університеті Міссурі в Канзас-Сіті[7] у професора Чень І (*Chen Yi*). Крім нього, мисткиня студіювала композицію у класах Джеймса Мобберлі (*James Mobberley*), Пола Руді (*Paul Rudy*) та Чжоу Лонг (*Zhou Long*).

У 2011 році Ван А Мао перемогла у номінації «молоді композитори» (*Young Composers Project*)» у рамках Пекінського Фестивалю сучасної музики, в 2014 році була нагороджена Асоціацією вчителів музики Міссурі у номінації «композиція». Також вона отримала нагороди на Пекінському Фестивалі сучасної музики та на конкурсі композиторів «Палатіно» (*Palatino*).

Мисткиня працює у різних жанрах. Її твори часто виконуються як у Китаї, так і на Заході. Зокрема, оркестровий твір Ван А Мао «Персонаж у

[7] A-Mao Wang. *Interlude*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://interlude.hk/a-mao-wang-interview/ [19.01.2022]

театрі» (*Character in Theatre*) був виконаний Американським Композиторським Оркестром (*the American Composer's Orchestra*) на 23-му Фестивалі музичних першопрочитань «Андервуд» (*Underwood New Music Readings*). У 2015 р. вона, як композиторка і виконавиця, взяла участь у заході «Інтимність творчості» (*Intimacy of Creativity*), який відбувся в Гонконзькому університеті науки і техніки, на якому прозвучала її композиція «Повернення додому» (*Returning Home*) (2014), створена на замовлення гонконгського віолончеліста Елвіна Вонга (*Alvin Wong*) [8].

Як виконавиця, Ван А Мао виконала власні камерні твори в «*Le Poisson Rouge*» в Нью-Йорку, в Театрі Мерії Гонконгу, в Музеї мистецтв Нельсона-Аткінса (*the Nelson-Atkins Museum of Art*) в Канзас-Сіті, на симпозіумі Едгара Сноу (*Memorial Fund Symposium*), в Національній асоціації музичних шкіл та на багатьох китайських майданчиках[9]. Камерно-інструментальні твори композиторки входять до репертуару «Нової музики третього кута» (*Third Angle New Music*), «Аспенського сучасного ансамблю» (*Aspen Contemporary Ensemble*), колективу «Музика з Китаю» (*Music from China*) та ін.

В доробку Ван А Мао інтегруються різні музичні стилі. Її творчість поєднує традиційну китайську та західну композиційну модель. Мисткиня є майстринею творення оригінальної фактури та інструментального колориту.

П'єса «Слабкий вітерець. Похмура весна» (*The Feeble Breeze. The Sullen Spring: for clarinet in B, percussion and Guzheng*) для кларнету, ударних та ґучжену була написані у 2014 році на замовлення Цзюнь Цяня (*Jun Qian*) в рамках реалізації його проєкту «Схід зустрічається із Заходом» (*East Meets West*). Цей відомий кларнетист і став першовиконавцем цього твору.

Означену п'єсу інспірували вірші відомого китайського поета часів династії Сун Лю Юна (柳永 *Liu Yong*) (987 – 1053), який уславився своїми

[8] Wang A Mao. *Mizzou new Music Initiative News.* [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://blog.coas.missouri.edu/blog_mnmsf/?p=3461 [15.01.2022]
[9] Ibidem.

поетичними пейзажами. Композиторка зупинила вибір на його вірші «*Die Lian Hua*»[10], який, фактично, став програмним підґрунтям композиції:

Один я притуляюся до парапету високої вежі на лагідному вітерці,

Дивлячись у далечінь, де горе розлуки

Вимальовується на горизонті,

Серед трави й пагорбів, що переливаються на заході сонця,

Ніхто не може збагнути неспокій мого розуму.

Я намагався втопити свої печалі у вині й пісні;

І змусив себе випити до забуття, але я все ще порожній

Мій одяг вільно висить на моєму виснаженому тілі

Але я не шкодую, що все це через неї (переклад Лі Цзі).

Скорботно-ліричний модус твору Лю Юн визначив і меланхолійний настрій п'єси. Її музична мова збагачена китайськими народнопісенними та ладовими елементами, які тонко відтіняють загальний барвистий музичний колорит.

Кларнет у цьому творі Ван А Мао звучить різноманітно, відповідно до авторського задуму його тембрової драматургії: плавно й врівноважено, інколи загадково, часом рішуче та екзальтовано. Загалом, у творі домінує низький регістр кларнета, в якому особливо виразно сприймаються трелі та швидкі пасажі на фону ударних та ґучжену.

В цілому, твір, у якому простежуються ознаки тричастинної форми, відзначається динамізованим музично-драматургічним розвитком. Лірична середня частина вражає делікатно орнаментованою мелодією, що апелює до

[10] Лю Юн. Вірші (кит. мовою). [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.exam58.com/slycj/960.html [29.01.2022]

пентатоніки. Кларнет «виблискує» своїми пасажами, які або протистоять, або доповнюються барвистим супроводом.

Своєрідний звуковий колорит твору створюється завдяки поєднанню тембрів інструментів: «західного» інструменту кларнету, стародавнього китайського інструменту ґучжену та ударних, які «консолідують» два музичні світи – Європу та Азію. Крім того, варто звернути на вільне оперування композиторкою активними ритмічними гронами, терпкими гармонічними комплексами, ладовими зіставленнями тощо.

У цьому творі, як і в композиціях інших китайських авторів, успішно поєднались давня китайська традиція та сучасна музична техніка, типові китайські глісандо та вібрато із західноєвропейськими музично-виражальними засобами. У партії кларнету відображаються контури й перегини народної китайської мелодії.

2.7. «Три багателі із Західного Китаю» Чень І

Сучасна китайська композиторка ***Чень І*** (***Chen Yi***) народилася у 1953 році в Гуанчжоу в родині лікарів та музикантів: її мати грала на фортепіано, а батько був скрипалем. В родині плекалось домашнє музикування, всі діти займались музикою, починаючи з трирічного віку. Так, старша сестра та молодший брат мисткині згодом стали професійними музикантами, вони працюють в Китаї.

Першими педагогами Чень І з гри на скрики та фортепіано були Чжен Рі Хуа (*Zheng Ri-hua*) та Лі Су Сінь (*Li Su-xin*). Під час «Культурної Революції» композиторка перебувала у селі, де продовжувала музичні заняття. Коли їй виповнилось 17 років, вона повернулася до рідного міста Гуанчжоу і

влаштувалась концертмейстером до трупи Пекінської опери. У цей час теорію музики вона студіювала під керівництвом Чжен Чжуна (*Zheng Zhong*)[11].

У 1978 – 1986 роках Чень І навчалась в Центральній Консерваторії у Пекіні по композиції у класі викладача Ву Цзу-цян (*Wu Zu-qiang*) та в класі запрошеного британського композитора Александра Гера (*Alexander Goehr*). Навчання на скрипці вона продовжила у професора Лінь Яо-цзи (*Lin Yao-ji*). У цей період Чень І почала ґрунтовно вивчати китайську традиційну музику. Так, у 1983 році вона написала перший китайський альтовий концерт «Сянь Ши» (*Xian Shi*)[12].

Після закінчення Консерваторії мисткиня отримала дипломи бакалавра та магістра композиції. Варто зазначити, що Чень І стала першою китаянкою, яка отримала цей ступінь з музики. Згодом вона здобула ступінь доктора музичних мистецтв Колумбійського університету, в якому навчалась у 1986 – 1993 роках у класі викладачів Чжоу Вен-чжун (*Chou Wen-chung*) та Маріо Давидовського (*Mario Davidovsky*)[13].

В США Чень І стала лауреаткою престижної премії Чарльза Айвза Американської академії мистецтв і літератури, премій Лілі Буланджер від Жіночої філармонії (1994) та Композиторського товариства (1994), премії «*CalArts Alpert Award*» (1997), премії «*Eddie Medora King Composition*» від Університету Техасу, премії «*Adventurous Programming Award*» (1999) премії «*ASCAP Concert Music Award*» (2001), премії «*Elise Stoeger*» від Товариства камерної музики Лінкольн-центру (2002) та ін. Її відзнаки в США також включають стипендію Годдарда Ліберсона (*the Goddard Lieberson Fellowship*) від Американської академії мистецтв і літератури, стипендію Гуггенхайма (*the Guggenheim Fellowship*) та медаль Сореля (*the Sorel Medal*) за вагомі

---

[11] Chen Yi and her music. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://web.archive.org/web/20070209003606/http://hometown.aol.com/chenyi/myhomepage/profile.html [05.02.2022]

[12] Ibidem.

[13] Chen Yi. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://web.archive.org/web/20070410021551/http://composers21.com/compdocs/chenyi.htm [01.02.2022]

досягнення в музиці від «Центру для жінок у музиці» (*the Center for Women in Music*) Університету Нью-Йорка (1996) та ін[14].

Серед ї численних нагород Чень І у Китаї – перша премія на Національному китайському конкурсі (1985, за твір «*Duo Ye*»), перша премія на конкурсі композиції на дитячому фортепіанному Конкурсі в Пекіні (1985, за твір «*Yu Diao*»), перша премія на конкурсі Центральної музичної консерваторії в Пекіні (1986, за твір «Се Цзи» (*Xie Zi*)).

У 2002 році Чень І присвоїли звання почесного доктора Університету Лоуренса (*Lawrence University*), у 2005 році її обрали до Американської академії мистецтв і наук (*the American Academy of Arts and Sciences*), у 2006 року вона стала запрошеним професором Пекінської Центральної музичної Консерваторії. В 1991 році вона заснувала двомовний інформаційний бюлетень «Музика з Китаю» (*Music from China*), у якому стала його співредактором. З 1998 року Чень І працює разом із чоловіком, композитором Чжоу Лонг (*Zhou Long*), у Консерваторії Музики і танцю при Університеті Міссурі в Канзас-Сіті.

У доробку мисткині – оркестрові (симфонії, увертюри, скрипковий концерт «*Xian Shi*», «*Duo Ye*», «*Shuo*» для камерного оркестру, скрипкова сюїта «*Fiddle Suite*», «*Momentum*», «*Ge Xu (Antiphony*», «*Si Ji (Four Seasons*»*)* та ін.), камерні («*Xie Zi*», «*Qi*», «*Dian*», «*Duo Ye*» та ін.), хорові («Кантата китайських міфів» (*Chinese Myths Cantata*), хор «*Xuan*», кантата «Вірші Тан» (*Tang Poems*), «Китайські вірші» (*Chinese Poems*) та ін.) та фортепіанні твори («*Duo Ye*», «*Baban*», «*Yu Diao*», «Маленький пекінський гун» (*Small Beijing Gong*), «Здогадка» (*Guessing*) та ін.), які ексклюзивно публікує видавництво Теодора Прессера (*Theodore Presser*). Їх виконують відомі виконавці та колективи, серед яких – Клівлендський оркестр (*Cleveland Orchestra*),

[14] Ibidem.

Дрезденська Державна Капела (*Staatskapelle Dresden*), Сінгапурський симфонічний оркестр та ін.

Окрему сторінку творчого доробку Чень І становлять твори за участю кларнету. В основному, це ансамблеві композиції, рідше – сольні. Зокрема, це твори «*Feng*» (1998) для флейти, гобоя, кларнету, валторни та фаготу, «…як вогонь шалений» (*...as like a raging fire*) (2001/2002) для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі та фортепіано, «*Wu Yu*» (2001/2002) для флейти, гобоя, кларнету, скрипки, альта, віолончелі та контрабасу, «Китайський стародавній танець» (*Chinese Ancient Dance*) (2004) для кларнету з фортепіано, «Щасливий дощ у весняну ніч» (*Happy Rain on a Spring Night*) (2004) для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі та фортепіано, «Статуетки Хань» (*The Han Figurines*) для скрипки, кларнета, тенор-саксофону, контрабасу і ударних та ін.

«Три багателі із Західного Китаю» (*Three Bagatelles from China West*) присвячені другу композиторки, американському бізнесмену та диригенту-любителю Гілберту Каплану (*Gilbert E. Kaplan*) (1941 – 2016). Цей твір, який інспірувала китайська народна музика, має три варіанти:

1. перший варіант виник на замовлення флейтистки Марії Мартін (*Marya Martin*) в рамках проєкту «Флейтова книга для XXI століття» (*the Flute Book for the 21st Century*), який презентував флейтову творчість сучасних композиторів;
2. другий варіант є перекладом твору Чень І для двох флейт;
3. третій варіант для кларнету in Es та шену (*Sheng*) з’явився у 2006 році під впливом співпраці з кларнетистом Цзюнь Цянем (*Jun Qian*) у рамках його проєкту «Схід зустрічається із Заходом» (*East Meets West*). Світова прем’єра цього варіанту твору відбулась у 2013 році в Ассізі, на Міжнародному фестивалі кларнетистів, у виконанні Цзюнь Цяня.

Відповідно до назви, твір Чень І складається з трьох частин:

І ч. Багатель «Шан Ге» (*Shan Ge*).

II ч. Багатель «Най Го Хоу» (*Nai Guo Hou*).

III ч. Багатель «Дуо дуо» (*Duo Duo*).

У першій частині Чень І використала цитату із сольної композиції «*Shange Diao*», написаної для духового інструмента «леронг» (*Lerong*), а також перевтілила мелодичний малюнок з пісні, яка виконується народом Джінпо (*Jingpo*) на інструменті на зразок губної гармоніки «Косянь» (*Kouxian*).

В другій частині п'єси, багателі «Най Го Хоу» композиторка використала народнопісенний матеріал, який виконується на давньому китайському духовому інструменті «баву» (*Bawu*). Також у цій частині Чень І перевтілила цитату з народної пісні «Асіма» (*Ashima*), яка є популярною в народу І (*Yi*).

У третій багателі «Дуо дуо» композиторка застосувала цитату з однойменної китайської народної пісні. Крім того, вона звернулась до репертуару популярного у народі Мяо (*Miao*) ансамблю «Лушен» (*Lusheng*).

Гармонічна мова цієї композиції Чен І напрочуд гнучка. Хоча її музика, загалом, ґрунтується на тональних співвідношеннях, у аналізованому творі присутні й різкі та напружені співзвуччя, драматичні епізоди. Китайські народнопісенні первні, які становлять ядро «Багателей», створюють максимальний контраст та взаємодоповнюють один одного.

Впродовж виконання цього твору слід звернути спеціальну увагу на ансамблевий аспект та темброве поєднання із шеном, який відтінює кларнет семантично-художніми та тембровими характеристиками.

Попри те, що Чень І у назві композиції використала термін багателю – західного музичного жанру, який з'явився у доробку Л. ван Бетховена, як невелика п'єса афористичного висловлювання, у своєму творі Чень І цілеспрямовано апелює до китайського фольклору та інструментарію, таким

чином, творячи новий музичний артефакт у дихотомії «Схід-Захід». Як слушно зазначив музичний оглядач під псевдонімом Арт Ланге (*Art Lange*) з часопису «Фанфари» (*Fanfare*), «цілком зрозуміло, як композиторка досягнула такого успіху: її твори сповнені незвичайними оркестровими фарбами, яскравими ритмами та терпкими мелодіями. В першу чергу, вони інспіровані китайською народною та придворною музикою… Незвичні, часто тремтливі ритми пом'якшуються спокійними епізодами, надаючи музиці Чен І захоплюючої драму та збалансованого звучання»[15].

Загалом, музика композиторки спирається на традиційні китайські звукообрази, що проходять крізь сито індивідуального художнього бачення. Від означеного програмного твору віє «пишним» китайським романтичним стилем, в якому кларнет виконує важливу драматургічно-семантичну роль.

2.8. «Ву Сон б'ється з тигром» Цюсяо Лі

Сучасна китайська композиторка Цюсяо Лі (李秋筱 *Qiuxiao Li*) народилася у 1985 році. Вона є випускницею пекінської Центральної музичної Консерваторії, після закінчення якої отримала ступінь бакалавра. Ступінь магістра за спеціальністю «електроакустична музична композиція» вона здобула після завершення навчання в «Центрі електронної музики Китаю» (*the Centre for Electronic Music of China*).

З 2014 р. Цюсяо Лі навчалась в США у Консерваторії Музики і танцю при Університеті Міссурі в Канзас-Сіті у класі Чжан Сяофу (*Zhang Xiaofuand*) та Джеймса Мобберлі (*James Mobberley*). Нині Цюсяо Лі є викладачем

[15] Chen Yi. *Theodore Presser Company*. [Електронне джерело]. Режим доступу: https://web.archive.org/web/20070501181411/http://www.presser.com/composers/info.cfm?Name=CHENYI [16.11.2021]

Консерваторії Чжецзян[16]. У 2015 році вона отримала нагороду від Центру мистецтв Кіммела Хардінг Нельсона (*Kimmel Harding Nelson Center*).

Твори композиторки часто виконуються на Заході та в Китаї. Зокрема, на «Пекінському фестивалі сучасної музики», «*Musica Coustica-Beijing*», на фестивалі електронної музики «*Root Signals*», на фестивалі «Нові горизонти» (*New Horizons*) та ін. Серед відомих творів Цюсяо Лі – «*Sacrifice*» (2008), «*Bristle with Anger*» (2009), «Магнолія» (*Magnolia*) (2010), «Дорослі розказують про воду» (*Drizzle Tells Water*) (2011), «Танцююча тінь» (*The Dancing Shadow*) (2013), «Силует дитинства» (*Silhouette of Childhood*) (2013) та ін. У 2012 році її дипломна робота «Дослідження про композицію ранньої китайської електронної музики» (*A study on early Chinese Electronic music composition*) була відзначена третьою премією Академії електронної музики[17].

«Ву Сон б'ється з тигром» (武松打虎 / *Wu song da hu / Wu Song Fights the Tiger: for Clarinet and Electro-acoustic music*) для кларнета, ударних та електроакустичних інструментів Цюсяо Лі написала у 2014 році на замовлення Цзюнь Цяня (*Jun Qian*) для реалізації його проєкту «Схід зустрічається із Заходом». Імпровізаційна фантазія композиторки переносить сутність багатої та різноманітної китайської культури на темброве звучання задіяних у творі інструментів.

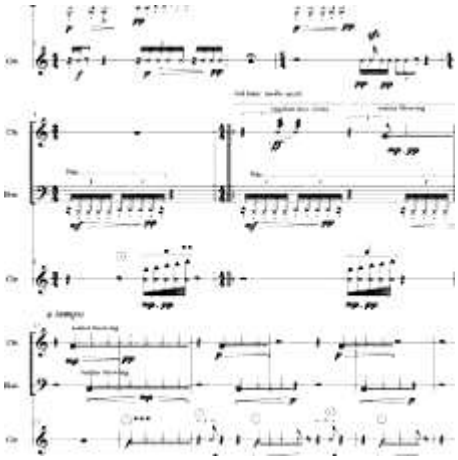
Ву Сон (*Wu Song*), на прізвисько «Пілігрим», був легендарним героєм XIII ст., вигаданим персонажем одного із чотирьох романів класичної китайської літератури «Водяна межа» (*The Water Margin*). Твір Цюсяо Лі ґрунтується на оригінальному сюжеті, в якому розповідається про те, як Ву Сон одного разу проходив повз таверну біля хребта Цзіньян (*Jingyang*), де на великій табличці було написано: «Не можна проходити після трьох кубків». Офіціант пояснив Ву Сонгу, що такий знак з'явився, бо вино, яке продається в

[16] Qiuxiao Li. *EMDoku*. [Електронне джерело]. Режим доступу: https://www.emdoku.de/en/artist/qiuxiao-li [16.12.2021]

[17] Li Qiuxiao. *Babel Scores. Contemporary music online*. [Електронне джерело]. Режим доступу: https://www.babelscores.com/LiQiuxiao [17.12.2021]

таверні, настільки міцне, що клієнти ставали б надто сп'янілими після спожитих трьох кубків, щоб перетнути хребет гори спереду. Під час трапези Ву Сон випив 18 келихів вина та проігнорував попередження офіціанта про присутність лютого тигра-людожера на хребті гори та продовжив свою подорож. Перетинаючи хребет Цзіньян, він і справді зустрів лютого тигра. Намагаючись відбити його напад, Ву Сон випадково розбив свій посох, таким чином, обеззброївши себе. Тим не менше, йому вдалося вбити звіра, притиснувши його до землі й б'ючи кулаками по голові тварини [див. додаток].

За словами композиторки, для передачі змісту твору вона звернулась до елементів та естетики Пекінської опери[18]. Щоб передати стан Ву Сона напідпитку, у темі кларнету використовується ритмічне відлуння свінгу:



В електронній секції домінують розлогі звучання перкусії, з пріоритетом ударних інструментів при змалюванні драматичної сцени боротьби Ву Сона з тигром. Твір досягає потужної кульмінації, яка звучить повнозвучно та стверджувально. У ній розгортаються виразні звукові ефекти, гліссандо, блиск пасажів, використовуються ліричні якості кларнета під супровід барвистого акомпанементу. Водночас, композиторка створює відчуття балансу та єдності між інструментами ансамблю.

[18] Qiuxiao Li. Wu Song Fights the Tiger: for Clarinet and Fixed Media. *Sound cloud.* [Електронне джерело]. Режим доступу: https://soundcloud.com/li-qiuxiao/wu-song-fights-the-tigerfor-clarinet-and-fixed-media [17.12.2021]

Це твір драматичного характеру, наповнений вражаючими колористичними ефектами та оригінальними художніми ідеями. Він, як і інші аналізовані у дипломній роботі композиції, у яких паралелі та контрасти між дихотомією Сходу та Заходу апелюють до співставлення давньої культури з сучасною цивілізацію, вміло сублімує китайські елементи та європейські традиції в яскравий, захоплюючий звуковий пейзаж. Алюзії на китайську пентатоніку тонко інтегровані в музичній тканині пропонованої композиції, у якій партія кларнету виписана для виконавців доволі зручно.

2.9. «Нью-Йоркський імпровізаційний діалог» для кларнету та шену Цзюнь Цяня

Китайський кларнетист Цзюнь Цянь (*Jun Qian*) народився у 1974 році. Уродженець Шанхаю, він навчався в США, де отримав ступінь бакалавра музики в Бейлорському університеті, в якому його педагогом з фаху був Річард Шенлі (*Richard Shanley*). Крім того, митець здобув ступінь магістра музики після закінчення Істменської музичної школи, в якій навчався у Кеннета Гранта (*Kenneth Grant*) та Стенлі Гасті (*Stanley Hasty*). У США він також отримав ступінь доктора музичного мистецтва[19].

Як виконавець-віртуоз, Цзюнь Цянь став володарем численних нагород, серед яких – третя премія на конкурсів молодих артистів Міжнародної асоціації кларнетів (1997). Компакт-диск «Прем'єра Рапсодії» (*Première Rhapsodie*) та відео «Гра на кларнеті» (*Playing the Clarinet*) він випустив у Китаї під лейблом «Нанкінський блискучий ріг» (*Nanjing Shine Horn*).

[19] Jun Qian. *Légère reeds LTD.* [Електронне джерело]. Режим доступу: https://www.legere.com/artist/jun-qian/ [20.12.2021]

З 2007 по 2012 рр. митець перебував на посаді викладача кларнету в Коледжі Святого Олафа в Міннесоті. Крім того, Цзюнь Цянь провадив педагогічну діяльність в Істменській музичній школі, в коледжах Назарету, Хоутону (*Houghton College*), в Університеті штату Нью-Йорк у Фредонії, у Шанхайській консерваторії. Нині він працює викладачем кларнета на музичному факультеті Університету Бейлора (*Baylor University*) та з 2012 року є головним кларнетистом оркестру «*Waco Symphony*», а до того був головним кларнетистом Шанхайського філармонічного оркестру в Китаї.

Митець співпрацює з Істменським камерним оркестром, Шанхайським симфонічним оркестром, оркестром Сяменської філармонії, симфонічним оркестром Пуебло, Бейлорським симфонічним оркестром, Шаньянською оперою і т.д. Як учасник «Квартету Ін» (*Ying Quartet*), митець отримав престижну премію Греммі[20].

Цзюнь Цянь вперше виконав у Китаї низку кларнетових концертів, серед яких – концерти Ааарона Копленда і Малкольма Арнольда. У 2001 р. він дебютував у Карнегі-голл з виконанням «Концерту № 1 для кларнета з оркестром» А. Вебера. Як виконавець, він успішно виступає по цілому світі (в США, країнах Європи, також у Китаї, Малайзії, Сінгапурі, Тайвані, Канаді та ін.), часто проводить майстер-класи. В США Цзюнь Цянь заснував ансамбль «Віртуози камерних духових» (*Virtuosi Chamber Winds*), який спеціалізується на виконанні камерної музики для духових інструментів, та молодіжний ансамбль кларнетистів «Амадей» (*Amadeus*).

Крім цього, мистець ініціював запис CD проєкту «Схід зустрічається із Заходом» (*East Meets West*), для якого багато сучасних китайських композиторів спеціально написали кларнетові твори. Всього було випущено три диски (2010, 2014, 2017). У відомому журналі Міжнародної асоціації кларнетистів «*Clarinet*» було дано високу оцінку виконавської майстерності

[20] Ibidem.

Цзюнь Цяня й зазначено, що його «чудове виконання нової та вартісної музики поєднує дві величні музичні культури. Його техніка чудова, а тональна гнучкість, що імітує світ звучання китайських духових інструментів, завжди є першокласною»[21].

Крім активної виконавської, педагогічної та організаторської діяльностей, Цзюнь Цянь також пише твори. Так, «Нью-Йоркський імпровізаційний діалог» для кларнету та шену (*New York Improvisatory Dialogue* I*: for Clarinet and Sheng*) він створив у червні 2014 року. Як зазначив митець, цей твір виник під враженнями від спілкування з відомим виконавцем на шені Цзянь Бін Ху (*Jian Bing Hu*), який поділився з ним своїми поглядами на традиційну китайську музичну теорію та виконавську практику[22]. Після однієї із зустрічей, Цзянь Бін Ху запропонував виконати та записати імпровізований твір на кларнеті та шені. Результатом цієї співпраці і став «Нью-йоркський імпровізаційний діалог для кларнета та шена».

Означена композиція укладається у форму рондо зі структурою ABACAD та апелює до західноєвропейської музичної традиції. Ознакою східної традиції у творі є використання у його мелодичній канві традиційної китайської пентатонічної гами.

За основу частини А взято відому китайську народну пісню «Маленька капуста» (*Little Cabbage*). У частинах В та С Цзюнь Цянь імпровізаційно перевтілив теми із західного кларнетового репертуару, які він почув тиждень перед написанням твору на Конкурсі сольних виконавців та ансамблів в Остіні у штаті Техас, у рамках Університетської міжшкільної Ліги.

Як зазначив автор, цей твір «сполучає китайські культурні елементи із західними й демонструє унікальний перетин культур завдяки використанню тональних барв, отриманих у результаті поєднання кларнета з китайським

[21] Ibidem.
[22] East meets West II. World Premiere Recordings: A collection of recordings of new music for clarinet by Chinese composers. Albany records (Troy 1528): 2014.

інструментом(ами), звукові ефекти виникають в результаті використання обох китайських і західних музичних форм та гармонічної мови, також тут органічно поєднуються класичні та сучасні музичні ідіоми»[23].

Відповідно до добре спланованої драматургії, ця п'єса, як взірець органічного злиття китайського фольклору із західною композиційною моделлю та музично-виражальними засобами, об'єднує «східний» народнопісенний первень із модерними композиційними прийомами.

При виконанні цієї композиції кларнетисту слід звернути посилену увагу на дихання, артикуляцію, плавність регістрових переходів, також на ансамблеву координацію.

Висновки до розділу.

Твори для кларнету належать письму як відомих китайських композиторів, визнаних не лише на Батьківщині, але й за кордоном[24], так і представникам молодшої генерації митців. Представники сучасної китайської композиторської творчості сублімують музично-стильові традиції та естетичні концепції Сходу та Заходу.

На основі аналізу означених кларнетових творів, можна зробити висновок про своєрідний синтез у них китайських етнічно-оригінальних культурних архетипів із західною художньою традицією, своєрідно перевтілених у руслі національного стилю, що приводить до збагачення стилістичної палітри, семантики музичного мовлення, музично-виражальних засобів та композиційних прийомів.

---

[23] Ibidem.

[24] Наприклад, Чжоу Лонг (*Zhou Long*) є лауреатом у номінації «композиція» 95-ї американської Пулітцерівської премії (*Pulitzer Prize*), Чень І (*Chen Yi*) – постійним членом Американської академії мистецтв і наук (*the American Academy of Arts & Sciences*) та ін.

Китайські митці у творах за участю кларнету часто використовують автентичні китайські інструменти (ґужчен та ін.), завдяки чому у звучання привноситься оригінальний тембровий колорит.

Загалом, проаналізовані твори відрізняються багатим емоційним спектром, тонкими колористичними та експресивними нюансами, добре продуманою формою, тембровим балансом, віртуозними пасажами кларнету.

В означених композиціях зустрічаються традиційні та нетрадиційні виконавсько-технічні прийоми гри на кларнеті. Так, тісне спілкування між композиторами та виконавцями у при написанні більшості аналізованих творів позитивно вплинуло на їх виконавську реалізацію та ансамблеву сторону.

Композиції сучасних китайських композиторів сприяють збагаченню та урізноманітненню виразових можливостей і технічних прийомів кларнетового виконавства, тому їх інтерпретаторам слід бути обізнаними з сучасними стильовими напрямками, володіти нетрадиційними технічними прийомами. Кларнетисти повинні «йти в ногу» з розвитком інструментознавства, сучасної музичної науки та композиторської думки.

ВИСНОВКИ

Сучасні китайські мистці у контексті міжкультурної взаємодії між Сходом і Заходом, активно пишуть та видають нові твори, записують диски, створюють ансамблі, охоче поєднують творчу діяльність у Піднебесній та за кордоном. За висловом критика Джошуа Космана з «*San Francisco Chronicle*», вони своєрідно «одягають звуки китайської музики в західний оркестровий одяг»[25].

Стильова і образна палітра творів для кларнету китайських композиторів сучасності відображає розмаїття художніх устремлінь їхніх авторів, серед яких – новітнє розуміння питомої китайської музичної традиції, переосмислення народнопісенного начала в експериментальному ключі, стилістичні мистецькі алегорії, філософські рефлексії, діалоги з минулою добою та ін. У аналізованих творах, більшість з яких є програмними, композитори Піднебесної апелюють до національної історії, вірувань, давньої китайської поезії, міфології тощо.

Відповідно до завдань, поставлених у вступі дипломної роботи, у висновках можна зробити наступні узагальнення:

1. концепт національного стилетворення є багатовимірним та поліаспектним, він володіє плюралізмом теоретичних та методологічних тлумачень. Вивчивши різні підходи до цього явища, як найбільш відповідний до вектору науково-дослідницького поля означеної дипломної роботи, виділимо підхід дослідниці Ольги Катрич, яка наголошує на «поліметрії оцінкових площин» та розглядає національний стиль, поряд із стилем епохи і стилем історичного періоду, як складову багаторівневого музичного стилю,

[25] Chen Yi. *Theodore Presser Company*. [Електронне джерело]. Режим доступу: https://web.archive.org/web/20070501181411/http://www.presser.com/composers/info.cfm?Name=CHENYI [16.11.2021]

який «у своїй цілісності охоплює як сфери композиторської творчості, так і сфери музично-виконавської та слухацької творчості» [58, с. 112];

2. формування національного китайського стилю відбувалося у тісній взаємодії історичних, політичних, суспільних та соціокультурних параметрів. Основою національного китайського стилю є система «люй», пентатоніка, його характерними ознаками є регіональна своєрідність, розвинений інструментарій, взаємопроникнення танцювальних, пісенних, театральних та інших жанрів, велика увага до явища звуку, філософське підґрунтя та ін.;

3. розвиток мистецтва кларнетового виконавства у Китаї відбувався у кількох векторах, визначених суспільно-політичним, громадсько-просвітницьким та соціокультурним життям країни. Йдеться про широке використання кларнету у військових та симфонічних оркестрах, на концертній естраді, в шкільних ансамблях, а також у товариствах, побуті та музичних освітніх закладах різних рівнів.

Загалом, у розвитку мистецтва гри на кларнеті в Китаї можна виділити три етапи:

1) накопичення виконавських та технічних ресурсів;

2) пізнання та інтеграція західноєвропейських виконавських традицій;

3) створення національного композиторського стилю та виконавської школи на ґрунті місцевих традицій та фольклору;

4. китайські виконавці-кларнетисти великою мірою прислужились до поповнення національного кларнетового репертуару, стимулюючи місцевих композиторів до написання нових творів для цього інструменту, – сольних, ансамблевих, концертного спрямування та ін. Деякі мистці поєднують в одній особі амплуа кларнетиста-виконавця та композитора (Чжан Ву, Цзюнь Цянь та ін.);

5. у другому розділі дипломного дослідження було проаналізовано твори для кларнету сучасних китайських композиторів: «Варіації на північну китайську народну пісню» Чжан Ву, «Барабан Тайпін» Чжоу Лонг, «Чотири джентльмени серед квітів» для кларнету та ґучжену Цзінь Чжоу, монолог «Крила» Кей (Юаньюань) Хе, п'єсу «Слабкий вітерець. Похмура весна» Ван А Мао, «Три багателі із Західного Китаю» Чень І, «Ву Сон б'ється з тигром» Цюсяо Лі, «Нью-Йоркський імпровізаційний діалог» для кларнету та шену Цзюнь Цяня.

Показово, що автори цих кларнетових композицій Чжан Ву, Цзінь Чжоу, Цзюнь Цяня, Ван А Мао, Цюсяо Лі, Кей (Юаньюань) Хе, Чжоу Лонг та Чень І поєднують різноманітні культурні традиції, оскільки більшість з них або навчалась, або працює за кордоном. Вони досягнули значного успіху у західному музичному світі, а їхня творчість стала чудовою ілюстрацією ефективної міжкультурної взаємодії. У своїй творчості ці композитори своєрідно «імпортують» на Захід автентичний китайський мелос та інструментарій, створюючи оригінальний музичний універсум, який стає світоглядним дзеркалом нинішньої доби;

6. розглянуті твори для кларнету, та й, зрештою, композиції у інших жанрах, сполучають китайські музичні традиції із західними, в результаті чого спостерігається своєрідний перетин та мікст різних музичних культур. Це проявляється як у ділянці інструментарію, так і у синтезі жанрових, формотворчих та стилістичних моделей;

7. проаналізовані в дипломній роботі композиції для кларнету своєрідно сублімують засади традиційної манери музичного письма, побудованої на підвалинах класико-романтичних засобів західноєвропейської тонально-гармонічної системи, з сучасними композиційними прийомами та техніками.

Китайські народнопісенні теми митці інтегрують у сучасну музичну мову, вільно експериментують з авангардними техніками, атональністю,

серійністю тощо. Зокрема, спостерігається нетрадиційне використання елементів звукоряду китайської пентатоніки, розширення кола побічних тризвуків, часті терцово-секундові поєднання, ладо-гармонічна своєрідність, дисонанси, хроматизми, альтеровані співзвуччя тощо.

Щодо площини тембру, то залежно від авторського задуму, кларнет імітує звуки тих чи інших давніх китайських духових інструментів. Кларнет, як західний інструмент, доволі часто поєднується із китайськими традиційними інструментами (наприклад, з шеном (*sheng* 笙), ґучженом (*guzheng* 古筝) та ін.)), завдяки чому виникають оригінальні звукові комбінації, неповторні художні образи, оригінальні стилістичні знахідки.

Крім того, нові прийоми гри на кларнеті та новації виконавства дозволили композиторам у своїх творах вільно експериментувати з інструментом, що привело до урізноманітнення та збагачення сучасного китайського кларнетового репертуару.

Кларнетові твори китайських композиторів сучасності суттєво збагачують і розширюють кларнетовий репертуар як Піднебесної, так і світовий, який завдяки глобалізації набуває універсального культурного виміру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллина Г.В., Сунь Я. Особенности китайской фортепианной музыки второй половины XX века. *Манускрипт*. 2018. № 11 (97). Ч. 2. С. 322–326.
2. Арзаманов Ф.Г. Заметки о современном развитии музыки Китая. *Сообщения института истории искусств*. Москва, 1959. № 15. С. 159–168.
3. Артеменко В.М. Національний образ світу та питання стилеутворення в російському симфонізмі 60-70-х років XIX століття: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Артеменко Віолета Миколаївна; Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. К., 2007. 21 с.
4. Асафьев Б. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. 199 с.
5. Ахмедходжаева Н.М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : дис. … канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ташкентская гос. консерватория им. М. Ашрафи, Ташкент, 1985. 199 с.
6. Барсова И. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира. *Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения*. Л., 1986. С. 99–116.
7. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты). *Аспекты теоритического музыкознания: сб. науч. тр. Ленигр. гос. институт театра музыки и кинематографии*. Ленинград, 1989. С. 117–118
8. Березовчук Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы). *Эволюционные процессы музыкального мышления*. Ленинград, 1986. С. 3–20.
9. Білоус В. П. Психологічні аспекти художньої майстерності виконавця інструменталіста. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. Вип. 40. Музичне виконавство, книга десята. Київ, 2004. С. 48–56.

10. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. М.: Музыка, 1989. 268 с.

11. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. 648 с.

12. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дисс. … к. иск. СПб., 1994. С. 14–15.

13. Валькова В. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1992. 163 с.

14. Ван Ин. Интеграция национальных традиции и европейского музыкального опыта в творчестве китайского композитора Ван Лисана. *Известия РГПУ им. А.И. Герцена*. СПб., 2008. № 32 (70). С. 111–116.

15. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: дисс. … к. иск. СПб., 2008. 216 с.

16. Ван Тун, Ду Лін. Розвиток сучасного мистецтва духових інструментів у Китаї. *Сучасне мистецтво духових інструментів*. Дайцзун, 2010. Т 14. № 3. С. 26–27. [кит. мовою].

17. Ван Юй Мін. Лі Юйшен. Шанхай: Музичне видавництво, 2013. 68 с. [кит. мовою].

18. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін: Вид-во «Народна музика», 1994. 378 с. [кит. мовою].

19. Ван Юйхе. Коротка історія сучасної китайської музики. Вид-во народів Пекін, 1991. 277 с. [кит. мовою].

20. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. М.: Музыка, 1988. 80 с.

21. Васильев А. Генологические проблемы художественной культуры (к методологии изучения жанра). *Художественная культура и искусство. Методологические проблемы*. Л., 1987. С. 122–136.

22. Васильев А. К проблеме социологии жанра (социогенологии). *Методологические проблемы современного искусствознания*. Л., 1985. С. 63–74.

23. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2006. 17 с.

24. Виноградов Г. Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство*. К., 1977. Вип. 12. С. 91–107.

25. Власов В. Стили в искусстве. СПб.: Лита, 1998. Т. 1. 672 с.

26. Гаврилова Н. К проблеме национального в музыке XX века. *Пособие по истории зарубежной музыки* / Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. М., 2003. Вып. 1. С. 5–97.

27. Гайдай П.В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. 2014. № 3 (88). С. 61–65.

28. Гэ Мэн. К вопросу об эволюции гармонического мышления в музыке китайских композиторов 2000-х годов (на материале сочинений для саксофона). *Музычная культура Беларусі і свету: традыцыі вуснай і пісьмовай творчасці* / склад. І. Д. Назіна, В. У. Дадзіёмава; Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Вып. 35. Мінск: УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», 2015. С. 217–226.

29. Гэ Мэн. Трансплантация саксофона в китайскую музыкальную культуру XX века. *Универсальное и национальное в культуре: Материалы международной научной конференции, Минск, 20–21 апреля 2012 г*. Минск: БГУ, 2013. С. 317–328.

30. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX – XX веков. М.: Музыка, 1981. 279 с.

31. Гончаренко С. Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1997. 172°с.

32. Гордійчук М. Епоха пошуків і великих звершень. *Українське музикознавство*. Вип. 18. К.: Муз. Україна, 1983. С. 3–17.

33. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К.: Музична Україна, 1985. 111 с.

34. Готлиб А. Основы исполнительской техники. М.: Музыка, 1971. 96 с.

35. Го Хуа. О некоторых вопросах национализации искусства кларнета в Китае. *Большая сцена*. 2012. № 5. [кит. мовою]

36. Гребнева И. Музыкальная культура современной эпохи: к проблеме сохранения традиции. *III Серебряковские чтения* / ВМИИ им. П.А. Серебрякова, ВолГУ. Волгоград, 2006. С. 79–85.

37. Гребнева И. Стилевая эволюция музыки XX века: культурологический аспект. *Гуманитарные науки в контексте международного сотрудничества*. Владивосток, 1999. С. 52–55.

38. Грушко Г.И. Музыкальный стиль в истории европейской культуры: эволюционно-синергетический подход: автореф. дисс. … к. иск. Саратов, 2011. 29 с.

39. Гуань Цзяньхуа. Китайська музична освіта і світова музична освіта на межі двох століть. Вид-во освіти Наньцзин, 2002. 381 с. [кит. мовою].

40. Гу Інь. Матеріали з історії північно-східної сучасної музики [кит. мовою]. Вид-во Шеньянь, 1988. 204 с.

41. Губенко Ю. Исполнительство – искусство художественной интерпретации. *Вопросы смычкового искусства: Сб. науч. трудов ГМПИ им. Гнесиных.* Вып. 49. М., 1980. С. 5–27.

42. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2009. 256 с.

43. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. дисс. … к. иск. Н. Новгород, 2017. С. 11–12.

44. Данилова А.В. Китайская композиторская школа: традиции и современность. 2019. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://imteractiveplus.ru [01.03.2022]

45. Даунаравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. *Laudamus: сб. статей к 60-летию Ю.Н. Холопова*. М., 1992. С. 99–106.

46. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. 205 с.

47. Довбуш Є. Китайська музика – джерело щастя в Піднебесній. *Велика епоха (The Epoch Times): міжнародне багатомовне видання.* Четвер, 31 травня 2012 р. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.epochtimes.com.ua/china/culture/kytajska-muzyka-dzherelo-shhastja-v-pidnebesnij-98102.html [10.02.2022].

48. Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дисс. … д. иск. Новосибирск, 2005. 346 с.

49. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М.: Сов. композитор, 1973. 272 с.

50. Друскин М. О периодизации истории зарубежной музыки XX века. *Исследования. Воспоминания*. Л.; М., 1977. С. 10–51.

51. Еремеев В. Символы и числа “Книги перемен”. М., 2005. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://eremeev.by.ru/tri/symbol/ [27.01.2022]

52. Есипова М. В. Музыкальное видение мира и идеал китайской культуры. *Вопросы философии*. 1994. № 6. С. 82–88.

53. Жайворонок Н.Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 – теорія та історія культури / Жайворонок Наталія Борисівна; Київ. нац. ун-т культ. і мистецтв. К., 2006. 19 с.

54. Жирмунский В. М. О национальных формах ямбического стиха. *Теория литературы: Поэтика. Стилистика*. Л. : Наука, 1977. С. 362–375.

55. Зарубежная музыка XX века: материалы и документы / [ред., сост. и комментарии И.В. Нестьева]. М.: Музыка, 1975. 256 с.

56. Иванова Л.П. Фольклоризм в музыке XX века. Астрахань: АГТУ, 2004. 223 с.

57. История зарубежной музыки. XX век / сост. и общ. ред. Н. Гаврилов. М.: Музыка, 2005. 576 с.

58. Катрич О.Т. Виконавський стиль і та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка.* Львів, 2013. Вип. 29. С. 111–118.

59. Катрич О.Т. Стильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично - виконавського стилю. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. К., 2001. Вип. 18 (7). С. 115–122.

60. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века: истоки и этапы развития. М.: Сов. Композитор, 1986. 216 с.

61. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1975. 480 с.

62. Коробова А. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. 173 с.

63. Кошелев В.С. Всемирная история Нового времени: XIX – начало XX века. Минск: «Народная асвета», 1998. 366 с.

64. Кравцова М.Е. История культуры Китая. СПб.: Издательство «Алетейя», 1999. 214 с.

65. Красникова Т. Об организации фактурного пространства в музыке XX века (к проблеме синтеза искусств). *Музыкальная фактура. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных*. М., 2001. Вып. 146. С. 166–179.

66. Ксенофонтова Н. Камерный оркестр в музыке первой половины XX века (к проблеме исторической типологии оркестрового письма): автореферат дис. канд. искусствоведения. М., 1984. 24 с.

67. Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. М.: НТЦ «Консерватория», 1994. 286 с.

68. Кюрегян Т. К систематизации форм в музыке XX века. *Музыка XX века. Московский форум* / Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. М., 1999. С. 67–75.

69. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII – XX веков. М.: Сфера, 1998. 344 с.

70. Лі Маньлун. Китайська мелодія. *Виконання народних мотивів на саксофоні*. Пекін: Видавництво народної музики, 2011. 118 с. [кит. мовою].

71. Ли Хуашань. История кларнетного искусства. *Мир литературы и искусства*. 1987. № 1. С. 45. [кит. мовою]

72. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дисс. … к. иск. СПб., 2016. 213 с.

73. Лі Чуцай. Історія освіти в період імперіалістичної агресії в Китаї. Вид-во народів Пекін, 1987. 629 с. [кит. мовою].

74. Ли Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления: дисс. … к. иск. Новосибирск, 2019. 246 с.

75. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.

76. Лошков Ю. Професійне музичне мистецтво в понятійному просторі. *Культура України*. Харків: ХДАК, 2008. Вип. 22. С. 141–152.

77. Лю Лянь. Музикознавство та професійна музична освіта в Китаї. *Культура України*. Харків: ХДАК, 2012. Вип. 39. С. 276–283.

78. Лю Лянь. Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2015. 17 с.

79. Лю Сінсін. Історія західної музики в Китаї. Шанхай, 2002. 198 с. [кит. мовою].

80. Люйши чуньцю [пер. с китайского Г.А. Ткаченко]. М. : Мысль, 2001. 526 с.

81. Ма Да. Китайське масове музичне виховання в XX ст. Вид-во народів Шанхай, 2002. 353 с. [кит. мовою].

82. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М.: Сов. композитор, 1991. 2-е изд., доп. 376 с.

83. Мазель Л. Метод анализа и современное творчество. *Статьи по теории и анализу музыки*. М., 1982. С. 307–324.

84. Малявин В.В. Китайская цивилизация. М.: ООО «Издательство АСТ», 2001. 632 с.

85. Ма Ни. О создании и исполнении «Вариаций на мотивы Субэя» для кларнета. *Мир музыки*. 2012. № 8. [кит. мовою]

86. Маркова Е.Н. Интонационная концепция истории музыки: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: спец. 17.00.02 – музыкальное искусство / Маркова Елена Николаевна; Киев. гос. конс. имени П.И. Чайковского. К., 1991. 38 с.

87. Мартынов В. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика XXI, 2005. 288 с.

88. Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.

89. Мартынов В. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. 2-е изд. М.: Музыка, 1970. 504 с.

90. Медушевский В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.

91. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. М., 1984. Вып. 5. С. 5–17.

92. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.

93. Медушевский В. Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия). *Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения*. Л., 1986. С. 82–99.

94. Мен Жуо Хуа. Славетні люди Харбіну. Харбін: Культура, 2009. 144 с. [кит. мовою].

95. Михайлов М. Стиль в музыке: исследование. Л.: Музыка, 1981. 264 с.

96. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке; вступ. статья М. Арановского. Л.: Музыка, 1990. 288 с

97. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*. К., 1987. Вип. 28. С. 48–53.

98. Москаленко В. Про розуміння музичного твору. *Науковий вісник НМАУ імені І.П. Чайковського* / [упоряд. В.Г. Москаленко]. К., 2002. Вип. 20: Музичний твір: проблема розуміння. С. 3–13.

99. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К., 1994. 157 с.

100. Музыкальные культуры стран Азии и Северной Африки. Москва: Институт Дальнего востока, 1986. 586 с.

101. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.

102. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

103. Назайкинский Е.В. О музыкальном темпе. М.: Музыка, 1965. 95 с.

104. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

105. Павлишин С. Музика ХХ століття. Львів: БаК, 2005. 232 с.

106. Павлишин С. Музика ХХ століття у синтезі мистецтв. *Syntagmation. Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, проф. С. Павлишин.* Львів, 2000. С. 36–50.

107. Павлишин С. Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики. К.: Муз. Україна, 1976. 66 с.

108. Пэн Чэн. Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов ХХ века. СПб.: Композитор, 2013.

109. Самохина Н.Н. Особенности формирования традиционной китайской ладовой системы. *Современная культура и образование: история, традиции, новации: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (г. Луганск, 13 декабря 2018 г.)*. Луганск: Книга, 2019.

110. Сафонова Е. На пути к «большим концертам века». *Музыка. Мысль. Творчество. У истоков традиций*. М., 1998. С. 117–135.

111. Скребкова-Филатова М. Некоторые проблемы жанрового анализа в музыке. *Проблемы музыкального жанра*. М., 1981. С. 38–53.

112. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке. М.: Музыка, 1985. 285 с.

113. Сокол О.В. Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Олександр Вікторович Сокол; НМАУ імені П.І. Чайковського. К., 1996. 20 с.

114. Соколов А. Векторы культуры в музыкальной панораме XX века. *Двенадцать этюдов о музыке*: сб. статей к 75-летию со дня рождения Е.В. Назайкинского. М., 2001. С. 101–110.

115. Соколов А. Музыкальная композиция. XX века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 230 с.

116. Сохор А.Н. Стиль, метод, направление. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 4. М.-Л.: Музыка, 1965. С. 3–28.

117. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки: статьи и исследования*. Л., 1981. Вып. 2. С. 231–293.

118. Стронько Б.Ю. Статус буттєвого часу в музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Борислав Юрійович Стронько; НМАУ імені П.І. Чайковського. К., 2003. 14 с.

119. Сун Жуй Лун. Китайсько-російсько-українські музичні зв’язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Львів, 2014. 199 с.

120. Сунь Цзинань. Літопис історії китайської сучасної музичної освіти і музчиної освіти нової епохи: 1840-2000. Вид-во літератури Шаньдун, 2004. 669 с. [кит. мовою].

121. Тарапата Л.Г. Музика як модель світобудови (досвід культурологічного дослідження) : автореф. дис… канд. філос. наук : 09.00.04 − Філософська антропологія і філософія культури. Харків, 1998. 17 с.

122. Тихомирова Н.Ф. Национальный стиль музыкального искусства в контексте исторического развития мировой культуры. 2019. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://fki.lgaki.info/2019/11/19/национальный-стиль-музыкального-иск/ [16.02.2022]

123. Ті Чхуо. Нова історія китайської музики: в 2 томах. Пекін: Народне видавництво, 2000. Т. 2. С. 104.

124. Трактат Жёлтого Императора о внутреннем: [пер. Б. Виногродского]. М.: ЛМА, 1996 [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://praktika.narod.ru/dao/book/jelt-imp-vnutr.htm [10.02.2022].

125. Тянь Хайпін. Питання мистецтва з точки зору філософії. Вид-во освіти Наньцзин, 2000. 321 с. [кит. мовою].

126. У Ген Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). СПб.: «Планета музыки», 2011. 544 с.

127. У Ген Ир. Традиционная музыка Дальнего востока (Китай, Корея, Япония). СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. 344 с.

128. У На. Прелюдия Дин Шан Дэ ор. 3 № 1: прообразы, аллюзии и наблюдения. *Musicus*. 2009. № 3. С. 47.

129. Фу Цян. Европейский кларнет и его функционирование в художественной культуре Китая XX – начала XXI в.: автореф. дисс. … к. иск. Мн., 2017.

130. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Изд. группа «Прогресс»; «Прогресс-академия», 1992. 464 с.

131. Хань Гохуан. Первый китайский симфонический оркестр – Пекинский оркестр Харта. *Музыкальные исследования*. 1990. № 2. [кит. мовою]

132. Хиллер Б. Стиль XX века. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. 240 с.

133. Холопова В. Музыка как вид искусства. М.: НТЦ «Консерватория», 1994. 260 с.

134. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999. 496 с.

135. Хоу Чанджи, Черная М.Р. Историографический очерк о выдающихся китайских кларнетистах-педагогах, методистах и исполнителях. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2018. № 42.

136. Ху Пинь. Камерно-инструментальное творчество Чжу Цзянь-эра как репрезентант эстетической конвергенции Запада и Востока. *Музичне мистецтво*. Вип. 10. Донецьк–Львів: Юго-Восток, 2010. С. 242–249.

137. Ху Пинь. Развитие европейских и внеевропейских национальных традиций в камерно-инструментальных ансамблях второй половины XX века (на примере украинской и китайской музыки): дисс. на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по спец. 17.00.03 − музыкальное искусство. ЛНМА им. Н. В. Лисенко, Львов, 2013. 255 с.

138. Ху Пінь. Творчість Тан Дуна: між східною традицією та західним авангардом. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 24. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Книга 1. Львів: Сполом, 2010. С. 294–302.

139. Царева Е. Девятнадцатый век глазами двадцатого. *Музыкальное образование в контексте культуры*. М., 1994. С. 88–94.

140. Цзо Лінлін. Розвиток музичних якостей і навиків: поєднання зарубіжної системи музичної освіти з реальною ситуацією китайської освіти. Пекін: Вид-во народів, 2004. 132 с. [кит. мовою].

141. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2014. С. 148.

142. Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуаньжэнь и У Цзуцзян: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности): автореф. дисс. … к. иск. СПб., 2013. С. 22.

143. Чан Лиин. Народная песня как феномен китайской музыкальной культуры: автореф. дисс. … к. иск. СПб., 2007.

144. Чень Лінцюнь. Твори китайських композиторів звучать у Динані (до питання про національний саксофонний репертуар). *Сучасне мистецтво духових інструментів.* Дайцзун, 2010. № 3. С. 28–32. [кит. мовою].

145. Чень Цзяньхуа. Поява і процвітання західної духової музики в Китаї в період династій Мін і Цін. *Вісник Сіаньскої консерваторії*. 2009. Т. 29. № 1. С. 44–50. [кит. мовою].

146. Чжан Жэньфу. Обзор трех соло для кларнета. *Народная музыка*. 1962. № 9. [кит. мовою]

147. Чжан Мини. Национальный стиль «Вариаций на темы Субэя» для кларнета и фортепиано Чжана У в контексте китайского композиторского творчества 1949–1966 годов. *Манускрипт*. 2021. Том 14. Выпуск 10. С. 2203–2212.

148. Чистякова Н.В. Виконавський стиль у системі категорій «музика» та «гра». *Science of the XXI century: problems and prospects of researches / Proceedings of the International Scientific Conference*. Vol. 5. Варшава, 2017. С. 23–25.

149. Чистякова Н.В. Концепція «гри» у виконавському мистецтві. *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури* / Харківська середня спеціалізов. музич. шк.-інтернат. Харків, 2015. С. 73–80.

150. Шаповалова Л.В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения / Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. Киев, 1984. 23 с.

151. Шенберг А. Стиль и мысль: статьи и материалы; сост., пер., комм. Н. Власовой, О. Лосевой. М.: ИД Композитор, 2006. 528 с.

152. Ші Цзінь. Музичне життя Харбіна 1908-2008 [кит. мовою]. Шанхай, 2008. 165 с.

153. Шицзин: Книга песен и гимнов / [Пер. с кит. и коммент. А. А. Штукина.

Подгот. текста и вступ. статья Н. Федоренко]. М.: Художественная литература, 1987. 351 с.
154. Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая. М. : Музгиз, 1952. 250 с.
155. Шнеерсон Г. М. О музыке живой и мертвой. М.: Музыка, 1964. 434 с.
156. Юй Дун, Чжун Фан, Линь Сяолин. Китайская культура. Пекин: Издательство литературы на иностранных языках, 2004. 110 с.
157. A new compilation of the works by Huang An-Lun [Notes] / Huang An-Lun. Shi Dai Wen Yi Publishing House, 2008. 196 p.
158. Baker's biographical dictionary of musicians / rev. by N. Slonimsky. 8-th ed. New York: Schirmer books, 1992. 2115 p.
159. Bartolozzi B. New Sounds for Woodwind, second edition, translated by Reginald Smith Brindle. London and New York: Oxford University Press, 1982. 168 p.
160. Carr W.E.J. A Videoflorographic investigation of tongue and throat position in playing flute, oboe, clarinet, bassoon and saxophone. D.M.A.: University of Southern California, 1978. 132 p.
161. Casella A. Music in my time. Norman: Univ. of Oklahoma press, 1955. XI. 254 p.
162. Dan Xia. Thoughts and Strategies of Talent Training Mode of Music Education Major in Chinese Normal Universities: A Case Study of Art College of Henan University. *CrossCultural Communication*. Vol. 11, No. 1. 2015. P. 1–3.
163. Das Instrumentalkonzert: Eine musikgeschichtliche Darstellung / Bd. 1. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971. 398 s.; Bd. 2. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1974. 481 s.
164. Der blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung. Leipzig: Verlag Philipp-Reclam Jun, 1986. 640 s.
165. Eggebrecht H.H. Musik im Abendland. München: Piper, 1996. 838 s.
166. European music in the twentieth-century / ed. by H. Hartog. Harmöndsworth: Penguin books, 1961. 360 p.

167. Flesch C. The Memoirs of Carl Flesch. New York: The McMillan Company, 1958.
168. Garbarino G. Method for Clarinet. Milan: Boosey, 1979. 102 p.
169. Guangri Jin, Li Changyun, Zheng Hong. A course of clarinet double and triple playing. Beijing: China Youth Press, 2008. 98 p.
170. Guo Yu. Analysis of circular breathing in clarinet performance. Music life. November. Issue 4. 2008. P. 113–116.
171. Handbook of musical instruments. Beijing: Folk Music Publishing House, 2008. 298 p.
172. Jones Stephen. Folk Music of China: Living Instrumental Traditions. Oxford: Clarendon Press, 1995.
173. Larson Th. The saddest music ever written: The story of Samuel Barber's Adagio for strings. N.Y.: Pegasus Books, 2010. X. 262 p.
174. Lee D. Masterworks of 20th-century music: The modern repertory of the symphony orchestra. N.Y.: Routledge, 2002. XIX. 507 p.
175. Li Changyun. Clarinet circular breathing course. Minzu: Central University for Nationalities Press, 2006. 147 p.
176. Liu Bo. Compiled the new sound of clarinet. *Journal of Wuhan Conservatory of Music*. Issue 1. 1991. P. 13–16.
177. Liu Yang, Mozgot S.A. The Making of Woodwind Art in China. *Amazonia Investiga*. Volume 9. Issue 27. March 2020. P. 301–310. http://dx.doi.org/10.34069/AI/2020.27.03.33
178. Meloni F. Il Clarinetto / Zecchini Editore. Milano Italia, 2002. 299 p.
179. Rosen C. Clarinet / Translated by Zhang Bin. People's music press. May 2007.
180. Saines J. The rough guide to classical music. L., N.Y.: Rough Guides, 2010. XIII. 674 p.
181. Shuang Zhu. The Role of the Clarinet in China: A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. Arizona: Arizona State University, 2017. 50 p.

182. Simmons W. Voices in the wilderness: six American neo-romantic composers. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2004. IX. 419 p.

183. Stuckenschmidt H. Die Musik eines halben Jahrhunderts. 1925 – 1975. Essay und Kritik. München; Zürich: Piper, cop. 1976. 59 s.

184. Tang Yang. Modern flute playing and teaching. *Studying music and research*. No. 1. 1991. P. 28–32.

185. Tao Chunxiao. Clarinet Teaching Method. Beijing: Central Conservatory of Music, 2002. 166 p.

186. Tao Chunxiao. *Bands. Artists.* 2019. [Електронний ресурс]. Режим доступу: URL: https://www.band-s.com/artist/tao-chunxiao/ [16.10.2021]

187. Tong Ting. The course of modern notation. Hunan: Hunan Literature and Art Press, March. 2004. 124 p.

188. Wang Anguo. Шляхи розвитку китайської музичної системи XX ст. *Народна музика*. Пекін: Вид-во народної освіти, 1999. Вип. 4. С. 18–19. [кит. мовою].

189. Wang Duanwei. (1982). Experience in learning to play the clarinet. *Musical art*. Beijing: People. Publishing House Mehan. Industry. No. 4. P. 54–58.

190. Wang Yaohua. Порівняльний аналіз музичної освіти Китаю кінця XX ст. *Музичні дослідження*. Пекін: Вид-во народної освіти, 1994. Вип. 2. С. 10–17. [кит. мовою].

191. Wu Zhang. Variations on a Northern Chinese Folksong. London: Cramer Music, 1986.

192. Xing Weikai. Модернізація і глобалізація сучасної музичної системи Китаю. *Музикознавство Китаю*. Пекін: Центральна консерваторія Китаю, 1997. Вип. 4. С. 26–43. [кит. мовою].

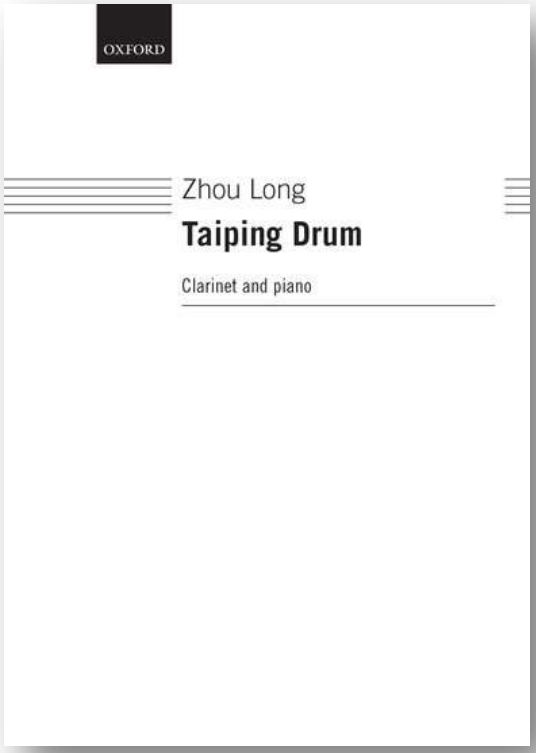
193. Zhang Jiafeng. A review of the history of clarinet development in China and reflections on giving it a national character. Xining: Qunwen Tiandi, 2012. P. 10.

194. Zhou Tai. Modern clarinet performance skills. *Yuefu Xinsheng*. December. 1986. P. 56–58.

ДОДАТКИ

Чжоу Лонг (*Zhou Long*)

Чень І (*Chen Yi*)



Ноти твору «Барабану Тайпін» Чжоу Лонг **Ансамбль «Музика з Китаю»**

Цзінь Чжоу (*Jing Zhou*)

Кей (Юаньюань) Хе

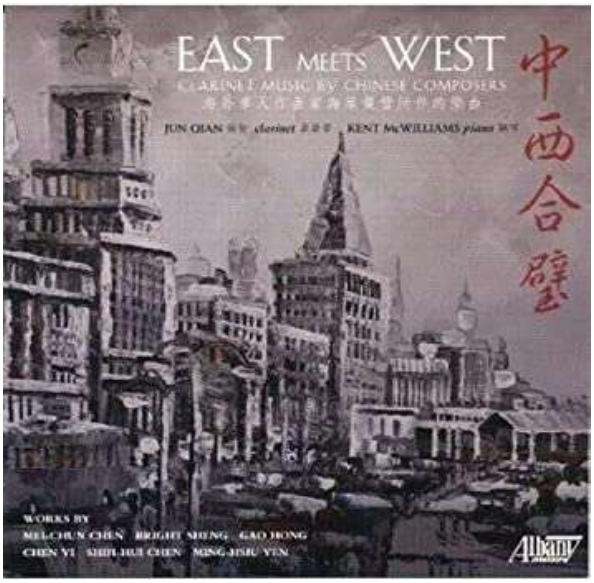
(*Kay (Yuanyuan) He*)

Ван А Мао (*Wang A Mao*)

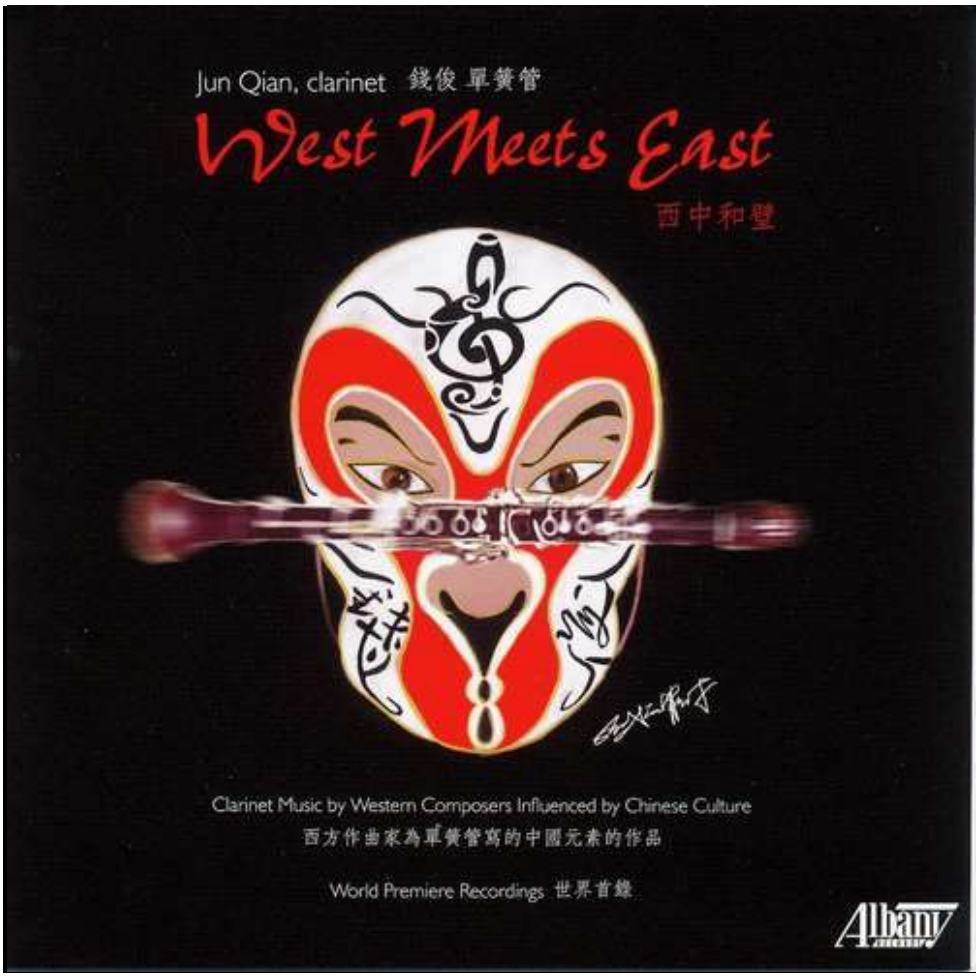
Цюсяо Лі (*Qiuxiao Li*)

Цюсяо Лі. «Ву Сон б’ється з тигром».

Цзюнь Цянь (*Jun Qian*)


EAST MEETS WEST
中西合璧
CLARINET MUSIC BY CHINESE COMPOSERS
JUN QIAN clarinet
KENT McWILLIAMS piano
WORKS BY
MEI-CHUN CHEN BRIGHT SHENG GAO HONG
CHEN YI SHIH-HUI CHEN MING-JISU YEN
Albany

Eastman School of Music
Clarinet Studio
presents
Home coming Recital and Master Class
Dr. Jun Qian, Clarinet
"East meets West"
Music by Chinese and Western Composers
with
Professor Kenneth Grant
Doleen Hood, piano


Jun Qian, clarinet 錢俊 單簧管
West Meets East
西中和璧
Clarinet Music by Western Composers Influenced by Chinese Culture
西方作曲家為單簧管寫的中國元素的作品
World Premiere Recordings 世界首錄
Albany