**Міністерство культури України**

**Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка**

**ДЕН Цзякунь**



УДК 783....

**КИТАЙСЬКА ОРКЕСТРОВА ДУХОВА МУЗИКА
У КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**

**дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

**Львів – 2019**

**Дисертацією є кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Роботу виконано на кафедрі історії музики у Львівській національній
музичній академії імені М. В. Лисенка Міністерства культури України.

**Науковий керівник:** кандидат мистецтвознавства, професор

**Майчик Остап Іванович,**

Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка,
проректор з науково-педагогічної, виховної роботи та міжнародних зв’язків

(м. Львів)

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор

**Сюта Богдан Омелянович,**

Київська академія мистецтв,
проректор
(м. Київ)

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Кашаюк Вікторія Миколаївна,**

Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки,
доцент кафедри історії, теорії мистецтв
та виконавства
(м. Луцьк)

Захист відбудеться «25» жовтня 2019 року о 10:00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35.869.01 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Малому залі Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка за адресою:

вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79005.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка за адресою: вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79005.

Автореферат розіслано «24» вересня 2019 року.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради

доктор мистецтвознавства, професор Н. І. Сиротинська

**ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ**

**Актуальність теми.** У сучасному світовому художньому континуумі вирізняються культури, основані на поєднанні світових тенденцій та яск­равих національних рис. Серед них – китайська, що має багату прадавню історію та у ХХ столітті увібрала кращі європейські академічні здобутки і в останні десятиліття завойовує все більш активні соціоінформаційні по­зиції. Сучасне музичне мистецтво Китаю, як одного з найбільших пред­ставників «східного» світу, характеризується стрімким розвитком у на­прямку конвергенції із «західною» культурою.

Духове мистецтво Китаю в національному варіанті має глибинні істо­ричні витоки, неповторний, специфічний колорит звучання інструмен­та­рію в різних ансамблевих складах і повністю підпорядковується традицій­ній філософсько-естетичній системі. Розвиток контактів з європейськими народами сприяв виникненню і подальшому розвитку духового оркестро­вого виконавства і творчості європоцентричного зразка. У цій сфері, де найбільш розповсюдженою є військова маршова музика, представлені і любительські твори, і яка орієнтована на кращі світові здобутки, на по­чатку ХХ століття почали формуватись нові напрямки. Це, насамперед, оригінальна музика для духового оркестру, згодом також естрадне та джа­зове оркестрове виконавство. Наприкінці ХІХ ст. у Китаї, де від ХVІ ст. в різних історичних обставинах працювали колективи з учасниками-інозем­цями, а місцеві колективи значною мірою залежали від смаків імператор­ських родин, з’являється і перший власне китайський духовий оркестр євро­пейського академічного зразка, заснований британським дипломатом Робер­том Гартом. Таким чином, у ХХ ст. відкрилися нові шляхи та на­прямки розвитку китайської духової оркестрової, ансамблевої та сольної культури.

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

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

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

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

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

– виявити та узагальнити стан дослідження проблеми крізь призму кон­цепції діалогу, сформувати основні вихідні положення стосовно теорії комунікації у проекції на культуру;

– показати стан розвитку сучасної китайської музикознавчої думки в Україні;

– здійснити історичний огляд оркестрової традиції в історії музичної культури Китаю;

– вирізнити та охарактеризувати основні етапи розвитку китайської оркестрової духової музики академічного зразка у взаємозв’язку з історією Китаю, осмислити роль у цьому процесі провідних діячів китайської культури;

– висвітлити провідні риси естетики та стилістики у сучасній китайській оркестровій духовій музиці;

– виявити особливості втілення етнічно-характерного мелосу та інших елементів музичної мови у стилістиці духових творів;

– охарактеризувати темброво-інтонаційну семантику духових інстру­ментів у симфонічній музиці як відображення музичного мислення Заходу та Сходу на прикладі «знакових» творів української та китай­ської музики.

**Об’єктом дослідження** є оркестрове мистецтво Китаю.

**Предмет дослідження** – особливості розвитку та характерні риси фено­мену китайської оркестрової духової музики у контексті діалогу культур Заходу і Сходу.

**Методологічну базу дослідження** складають наукові праці, присвя­чені такій проблематиці:

– комунікації та діалогу у проекцію на культуру (М. Бахтін, О. Берегова, Ю. Лотман, З. Партико, Р. Робертсон, О. Самойленко, Е. Холл, М. Швед та ін.);

– історії та теорії розвитку китайської музики, духової оркестрової музики Китаю та її основних представників у сучасній китайській гуманітар­ній науці;

– китайсько-українського діалогу та художніх паралелей у музичній культурі (Ву Гуолінг, Лі Фан, Лю Бінцян, Сун Жуйлун, Ту Дуня, Хоу Цзянь, Ху Пін, Чжан Сяохао, Чжу Чанлей та ін.), зокрема у сфері духового мистецтва (Лі Сябінь (труба), Ло Кунь (саксофон), Цзоу Вей (тромбон) та ін.);

– оркестрового мистецтва у сучасному українському музикознавстві (Б. Богданов, С. Бородавкін, В. Горбаль, Л. Дражниця, С. Коробецька, Ю. Лошков, Ю. Рудчук, Я. Сверлюк, М. Терлецький, О. Трофимчук та ін.);

– універсальної особистості диригента (О. Бура, О. Драган, О. Катрич, Р. Кофман, Г. Макаренко, В. Рожок та ін.);

– історії, художнього репертуару та виконавства на духових інструментах (П. Вакалюк, А. Карпяк, П. Круль, Б. Мочурад, В. Посвалюк та ін.);

– сучасної музичної стилістики, музичної семіотики та текстології (О. Гар­мель, Н. Герасимова-Персидська, Ю. Грібіненко, О. Зінькевич, М. Кова­лінас, І. Коханик, В. Москаленко, І. Пясковський, Є. Харченко, С. Шип, І. Юдкін та ін.).

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

– теоретичний – при вивченні концептуальних засад дослідження щодо проблем комунікації та діалогу;

– системний − при цілісному дослідженні китайської оркестрової духо­вої музики феномену культури;

– історичний – при аналізі тенденцій розвитку духового мистецтва Ки­таю;

– музикознавчо-аналітичний ‒ при аналізі естетики та стилістики сучас­ної оркестрової духової музики Китаю;

– компаративний – у порівнянні темброво-інтонаційної семантики духо­вих інструментів у художніх зразках китайської та європейської ор­кестрової музики.

**Наукова новизна дослідження** полягає у:

– комплексному підході до вивчення китайського та європейського ор­кестрового мистецтва;

– привнесенні в українське музикознавство історичних даних та аналі­тичних досліджень китайської оркестрової духової музики;

– формуванні компаративного бачення європейської та китайської ор­кестрової музики з точки зору семантики та виразовості духових інструментів.

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

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

**Особистий внесок здобувача.** Вперше до наукового обігу вводяться:

– поняття «темброво-інтонаційна семантика» та її моделі, трактування якого основане на понятті «інтонаційна концепція» В. Москаленка та концепції «інтонаційного образу світу» Ю. Чекана;

– аналітичні матеріали дослідження творів китайської оркестрової духо­вої музики та семантики і стилістики духових інструментів у китай­ській симфонічній музиці.

**Апробація.** Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри історії музики Львівської націо­нальної музичної академії імені М. В. Лисенка, а також на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: XV Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (м. Одеса, 27-29 квітня 2017 року); XVІ Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (м. Одеса, 24-25 листопада 2017 року); Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсам молодих» (м. Львів, 1-2 березня 2017 року); Міжнародний нау­ковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (м. Львів, 27 лютого – 2 березня 2018 року); V Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсам молодих» (м. Львів, 28 лютого – 1 березня 2019 року).

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

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, чотирьох роз­ділів, висновків, переліку використаних джерел, що містить 239 позицій і додатків. Обсяг основного тексту – --- с., загальний обсяг – --- с.

**ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ**

У **вступі** обґрунтовано вибір теми, її актуальність, визначено мету, завдання, об’єкт, предмет, методи, наукову новизну, теоретичне і прак­тичне значення дослідження, окреслено його методологічну базу, особис­тий внесок здобувача та апробацію результатів.

У **Розділі 1. «Музичне мистецтво крізь призму концепції діалогу: дослідження стану проблеми»** проаналізовано засадничі поняття дослі­дження – «комунікація», «діалог» і «текст» культури та ін. У контексті концепції діалогу розглянуто два важливих питання: здобутки українсько-китайської музикознавчої думки та проблеми сучасної музичної стилістики.

У підрозділі 1.1. *«Теорія комунікації у проекції на культуру: філософ­сько-музикознавчі основи дослідження»* сформовано теоретичні засади дослідження. Перша – погляд на культуру як на комунікацію, а на кому­нікацію – як на культуру (Е. Холл). Друга – розуміння культури (відпо­відно до концепції Ю. Лотмана) як складного цілого, що складається із пластів, які розвиваються з різною швидкістю і різними методами, по­тенційно взаємодіючи між собою. Третя ґрунтується на ідеї О. Берегової про мову як систему символів культури, як про звуковий та візуальний код трансляції досвіду. Також застосовано підхід, що спирається на розу­міння діалогу у концепціях М. Бахтіна та О. Самойленко, тексту в М. Ара­новського та інших вчених.

У сфері музичного мистецтва розрізняють чисельні види діалогу. Най­більш активізованими при комунікації західної і східної культур є «вели­кий» семантичний діалог музики (за О. Самойленко) – діалог жанрової семантики і стильової символіки в музиці; «малий» семантичний діалог – внутрішньомузичний, внутрішньо- і між- жанровий, стильовий, тексто­вий; текстологічний – взаємообмін структурними і семантичними власти­востями; діалог композиційних форм і прийомів, у т.ч. виконавська при­рода жанрових форм. На основі опрацювання вказаних вище питань за­пропоновано власну ідею про три рівні комунікації, у контексті яких від­бувається міжкультурний діалог між Європою і Китаєм: *комунікація куль­тур; комунікація способів музичного мислення; комунікація музичної мови*.

Діалогічність є однією із важливих рис тексту як феномену культури (М. Бахтін). Це уможливлює «діалог культур» як взаємодію в одному культурному континуумі різних текстових явищ. Текст є «безкінечним простором», в якому функціонують множинні культурні «коди», а зітка­ний із рівноправних кодів текст стає «пам’яттю культури» (Р. Барт). У контексті здійсненого дослідження це потрактовано як «пам’ять куль­тури» Заходу і Сходу.

У підрозділі 1.2 *«Проблема стилістики в сучасній музиці у контексті концепції діалогу»* осмислюються стилістичні явища у сучасній музиці на основі ідей А. Шнітке, М. Арановського, Л. Дьячкової, Д. Тиби, Ю. Грібі­ненко та ін. Звернення дає підстави з’ясувати, якою є природа інтертекс­ту­альності і полістилістики в музиці. Це дозволило у наступних розділах здійснити аналітичне дослідження та висновки про характер і рівень діа­логу європейської та китайської музики (на прикладі її оркестрової духової сфери) на сучасному етапі з точки зору творення сучасного музичного стилю.

Підрозділ 1.3. *«Сучасна українсько-китайська музикознавча думка як репрезентант міжкультурного діалогу»* містить огляд досліджень китайсь­ких науковців, проведених в Україні. Дослідження показало активний розвиток музикознавчої компаративістики, основаної на порівнянні євро­пейських і китайських художніх традицій та на обґрунтуванні взаємо­впливів культур в їх діалогічному перехрещенні, а також досліджень у сфері китайського мистецтва. На основі аналізу досліджень та власних спостережень обґрунтовано висновок про двосторонню спрямованість розвитку музичного мистецтва Європи і Китаю у ХІХ–ХХ ст., взаємодію у цьому процесі тенденцій інкультурації та акультурації. З одного боку, це «приєднало» китайську культуру до світових тенденцій розвитку музичного мистецтва, основаних на європейській академічній традиції, а з іншого – збагатило європейську естетико-семантичну сферу та її стилістичне вира­ження мотивами й елементами, що увійшли до неї з китайської культури.

У **Розділі 2. «Оркестрова духова музика Китаю як феномен куль­турного континууму: тенденції, явища, особистості»** аналізуються шляхи розвитку традиційного та сучасного академічного духового мистецтва Китаю.

У підрозділі 2.1. *«Становлення оркестрового духового мистецтва Китаю європейського зразка»* здійснено огляд основних етапів та умов формування китайського народного духового мистецтва. Пройшовши де­кілька тисячолітній шлях розвитку, воно до сьогодні є символом шани тра­диції. Паралельно з розвитком драматичного театру, що набув активності від ХVІІІ ст., сформувалися десятки типів оркестрів, що задіювалися у ви­ставах. Водночас, ще у ХVІ ст. з’явилися духові колективи із оркест­ран­тами-європейцями, португальськими поселенцями, що стало прикладом проникнення «західної» культури у музичне мистецтво Сходу.

Вагомим імпульсом для подальшого розвитку у напрямку культурної конвергенції стало заснування британським дипломатом Р. Гартом першого духового оркестру європейського академічного зразка, організованого із місцевих виконавців. Учасники цього оркестру стали першими китай­сь­кими музикантами, що оволоділи європейськими духовими інструмен­тами, і розпочали спадкоємну історію розвитку власне китайської оркест­рової духової музики.

У підрозділі 2.2. аналізується *«Військове духове виконавство сучас­ного Китаю як фактор розвитку музично-мілітарної і видовищної культур»*. Військові духові колективи Китаю виконують і службово-патріотичну роль й несуть велике культурно-просвітницьке навантаження. Оркестри в їх сучасному вигляді активно заповнюють нішу оркестрової духової музики, реалізуючи при цьому державницьку, політичну та громадську функції мистецтва. Окрім того, військові оркестри є постійними учасни­ками державних свят і політичних заходів, спортивних (олімпіади і зма­гання) та національних (весняні фестивалі та ін.) дійств. Тому трак­туємо музично-мілітарну та видовищно-театралізовану культури як фактори, що сприяють розвиту оркестрової духової музики, творчості та виконавства.

У підрозділі 2.3. *«Особистість диригента-композитора як творця китайської оркестрової духової музики»* вирізнено головні естетико-психо­логічні засади, що сприяють формуванню універсального особистісного феномену. У культурі Китаю специфічним фактором бачимо тісний зв’язок оркестрового духового мистецтва Китаю ХХ ст. із військовим середо­вищем і мілітарно-політичною культурою сучасної держави. Як приклад, розглядаються постаті керівників духових оркестрів Народно-визвольної армії КНР Джен Лу та Чен Цяня, які відповідають психотипу універсаль­них особистостей із потужною силою волі, поєднанням досвіду держав­ницько-організаційної та музичної діяльності у сфері мілітарної оркестро­вої духової культури.

У **Розділі 3. «Естетика та стилістика у сучасній оркестровій духо­вій музиці Китаю»** аналізуються знакові твори у вказаному жанрі крізь призму різних підходів – стилістики музичної мови, інструментального вираження, тембрового амплуа інструментів та ін.

У підрозділі 3.1. *«Національно-характерний мелос та європейська інструментальна жанровість як основи музичної стилістики»* докладно розглянуто композиції Інь Циня *(«Дорога в небо»*), Ван Хешена («*Нічна краса пасовиська»*), Чен Дана *(«Хвала»* із солюючими китайськими інстру­ментами). На підстваі аналізу відзначено специфічну китайську ладоінто­наційнійну характерність, генетично пов’язану з прадавньою системою «люй». Вона є тим засобом, завдяки якому в сучасній академічній музиці, базованій на європейській традиції, «вчуваються» китайські колорит і настроєвість. Разом із використанням окремих національних інструментів (пі-па, цимбалів та інших зі специфічною звуковою семантикою) ладо­вість постає головним репрезентантом етнічної характерності в сучасній академічній музиці, носієм інкультураційної тенденції.

У підрозділі 3.2. *«Творчі амплуа інструментів оркестру: між євро­пейською традицію та сучасним баченням»* проаналізовано твори Чен Цяня *«Безіменний герой»*, *«Танець молоді»*, *«Fissure»* для труби з духовим оркестром. Вивлено, що ці композиції несуть різне семантичне наванта­ження як в цілому, так і щодо трактування ролі окремих інструментів. Зокрема, це благородний голос героя, що звучить на фоні трубних закли­ків до відчайдушної боротьби *(«Безіменний герой»*) та учасник великого дійства, уведений у загальний танцювальний контекст, де кожен ін­стру­мент може проявити свої властивості *(«Танець молоді»*). У концертній п’єсі «Танець молоді» вбачаємо прояви полістилістики як одного із сучасних методів музичної композиції через уведення «іншого слова» – специфіч­ної теми із ритмічною змінністю, що звучить на гранях форми.

У художній концепції концерту *«Fissure»* на високому рівні втілено різноманітні темброво-інтонаційні моделі семантики солюючої труби: «заклична труба», яка є символом прагнення китайського народу до бо­ротьби та ідентифікується з індивідуальною особистістю героя націо­нально-визвольної боротьби; «динамічна труба», що характеризується пронизли­вим, інколи «сухуватим» тембром, та використовується при нагнітанні на­пруження; «елегійно-скорботна труба», яка символізує плач за полеглими героями.

У підрозділі 3.3 *.«Оркестрова духова музика як військова символіка Китаю*» розглядається творчість одного із визначних музично-військових діячів, композитора і художнього керівника військового оркестру Джі Ченґа. У його маршах, як правило, поєднано європейські і китайські традиції, де останні передаються через використання специфічного інструментарію (дзвіночки, валторни для імітації закликів традиційних давньокитайських рогів та ін.), а також традиційної китайської пентатонної та іншої ладо­вості, основаної на системі «люй».

У підрозділі 3.4. *«Розмаїття національно-характерного тематизму в оригінальних творах та перекладах»* на основі аналізу творів Джен Лу («Візит в сім’ю»), Ма Хунчжо («Хороші новини з Пекіна») та Лю Чжао («Моя країна») приходимо до висновку, що одним із генеральних на­прямків мистецтва Китаю у всій його тривалій ретроспективі є оркестрова духова музика. Вона займає особливе місце у творчій спадщині китайських композиторів, еволюціонуючи разом із загальними тенденціями розвитку культури та зберігаючи багатовікові національні традиції водночас. Їй притаманне поєднання характерних рис народної музики, європейської академічної традиції та окремих сучасних композиційних методів.

Виразові можливості та художнє значення духових інструментів яскра­во втілені також у творах для симфонічного оркестру, що досліджено в **Розділі 4. «Темброво-інтонаційна семантика духових інструментів у симфонічній музиці як відображення музичного мислення Заходу та Сходу»**. Вказана проблема осмислюється в процесі компаративного ана­лізу на прикладі творів, показових для специфіки китайської музичної куль­тури – з одного боку, та української як складової європейської – з іншого.

У підрозділі 4.1. *«Семантика духових інструментів у національно-ментальній музиці»* акцентовано на смислових паралелях зразків китай­ського та українського музичного мистецтва, зокрема *Другої симфонії* Л. Ревуцького і сюїти *«Китайський фестиваль»* Лі Хуаньчжі. У творах і китайської, й української музики особливу роль у відтворенні етнічного колориту має використання дерев’яних духових інструментів, що нага­дують звучання прадавніх інструментів, які використовувалися в обрядо­вих дійствах – це англійський ріжок, гобої, фаготи, зокрема із сурдинами, та ін. Тематизм обох творів оснований на специфічній ладовій організації та національно-характерному мелосі, базовими інтонаційними ходами якого є секундово-квартові (секундові, секундово-терцієві). В українській музиці вони виростають із архаїчної веснянкової та ліричної пісенності. У китайській їх звучання подібне до тонкого виразу елементів розмовної інтонаційності і передає ліричну чуттєвість, притаманну китайській націо­нальній ментальності.

У підрозділі 4.2. *«Темброво-інтонаційні моделі духових партій як «знакові» європейсько-китайські перегуки»* на основі аналізу симфонічної поеми «На берегах Вісли» Б. Лятошинського та сюїти «Жовта Ріка – Золо­тий Берег» Чжу Цзяхе визначено, що особлива увага в цих творах приді­ляється духовим інструментам, партії яких представлені темброво-інтона­ційними моделями із різноманітною семантикою. У поемі Б. Лятошин­ського такі моделі відіграють надзвичайно важливу роль у симфонічній виразовості як «знаки» образно-емоційної семантики твору. Вони пов’я­зані із трагедійною трансформацією фольклорного матеріалу та його темброво-інтонаційною модуляцією у напрямку модерного переосмислення. У сюїті Чжу Цзяхе чуємо подібні темброво-інтонаційні моделі, як у творі Б. Лятошинського. Відповідно, можемо зробити висновок про них як про «знакові» семантичні явища світової культури.

Підрозділ 4.3. *«Синтез універсального та національного музичного мислення у творах етнічної традиції»* побудований на основі компара­тивного зіставлення композицій М. Скорика (*Карпатський концерт*) та Мао Жуана *(«Танець народу яо»*). У концерті М. Скорика увага зосере­джена на полістилістиці, яка досягається зверненням до різночасових і різностильових музичних джерел і систем музичного мислення – пра­української архаїки, джазу та сучасної дванадцятитонової системи. У творі Мао Жуана етнічні темброво-інтонаційні моделі основані на національній ладовості та синтезі національних й універсальних засад оркестрового мислення (імітація звучання традиційних духових інструментів органічно входить у загальну інструментальну драматургію). Діалог східної і західної культур виявляється і на рівні уведення до духового оркестру європей­ського зразка національно-специфічних інструментів.

Описані явища у сучасній академічній китайській музиці забезпечу­ють баланс проявів «західної» і «східної» культур і, відповідно, тенденцій акультурації та інкультурації на рівні музичного мислення.

**Висновки.** Китайське музичне мистецтво у ХХ ст. пройшло шляхом співставленням «кодів» різних культур, що забезпечило «вибух» акаде­мічної творчості із новизною ідей. Китайська академічна музика основана на діалогізмі музичного мислення, що ґрунтується на ключових засадах функціонування європейської та китайської музичної свідомості. Пере­йнявши досвід у сферах музичного інструментарію, жанровості та формо­творення, тональної системи та інших, китайські митці витворили власний феномен, наповнений унікальною стилістикою. Специфіка проявляється у поєднанні мислення в європейській мажоро-мінорній системі та в етнічній ладовості, інтонаційності, інструментальному вирішенні та інших чинни­ках. Результат цього процесу трактуємо як полістилістику музичних куль­тур – особливу властивість академічної китайської музики ХХ–ХХІ ст.

Отже, на основі проведеного дослідження можемо зробити такі **висновки**:

1. Виходячи з основних положень теорії комунікації як основи масо­вого спілкування, проаналізувавши теоретичні основи таких явищ як «міжкультурна комунікація», «діалог культур», «текст культури» та ряду інших, важливих для вивчення відображення діалогічних процесів у китай­ській оркестровій духовій музиці, окреслена ідея про три рівні комуні­кації, на основні яких відбувається міжкультурний діалог між Європою і Китаєм: комунікація культур, комунікація способів музичного мислення та комунікація музичної мови;

2. Шляхом опрацювання наукових праць сучасних китайських дослід­ників, здійснених в Україні, визначено, що в ряді із них ідея *діалогу євро­пейського та китайської культур як комунікативного процесу* втілена доволі промовисто. Також у цих працях відзначено двосторонню спрямо­ваність розвитку музичного мистецтва Європи і Китаю в ХІХ–ХХ ст., взаємодію у цьому процесі тенденцій інкультурації та акультурації. З одного боку, це «приєднало» китайську культуру до світових тенденцій розвитку музичного мистецтва, основаних на європейській академічній традиції, а з іншого – збагатило європейську естетико-семантичну сферу та її стилістичне вираження мотивами й елементами, що увійшли до неї з китайської культури.

3. На основі праць Су Юйчена, Фу Цяна та Ло Куня здійснено огляд оркестрової традиції в історії музичної культури Китаю та визначено, що вона має тривалу історію, яка сягає ще другого і першого тисячоліть до нашої ери та пов’язана із династіями Шан і Чжоу. Також у дослідженні запропоновано до ознайомлення дві періодизації китайської оркестрової культури. Шляхом їх порівняння та аналізу вирізняємо кілька домінуючих тенденцій, які впливали на еволюцію оркестрового мистецтва у різні істо­ричні періоди Китаю. Це тенденція інкультурації, акультурації, стагнації та конвергенції.

4. Вагомим впливом на процес становлення академічного оркестрового духового мистецтва стала діяльність європейських музикантів та діячів: поява в Макао португальських поселенців у середині ХVІ ст., заснування у другій половині ХІХ ст. Шанхайського публічного духового оркестру та духового оркестру при Британській фірмі музичних інструментів Моуртрі та організація в 1886 році у Пекіні приватного духового оркестру, який вперше в історії був укомплектований китайцями. Таким чином, у Китаї започатковується практика європейського академічного оркестрового духо­вого виконавства, яка дала результати у ХХ ст., насамперед у військовій, видовищно-театралізованій, спортивно-обрядовій сферах, і стала однією із найбільш задіяних сфер музичного виконавства.

5. Шляхом аналізу композицій китайських митців (Інь Циня, Ван Хешена, Чен Дана, Чен Цяня, Джі Ченґа) визначені провідні риси естетики та стилістики в сучасній китайській оркестровій духовій музиці. Насам­перед, їх основою є національно-характерний мелос та європейська інстру­ментальна жанровість (Інь Цинь «Нічна краса пасовиська», Ван Хешен «Дорога на небо»). Ще однією особливістю втілення етнічно-характерної стилістики композицій у китайській академічній музиці стало викорис­тання та імітація традиційних духових та ударних інструментів. Зокрема, у творах китайської оркестрової духової музики (наприклад, Чен Дан «Хвала» із солюючими китайськими інструментами) для надання специ­фічного етнічного колориту вводяться партії пі-па та китайських цимба­лів. Вони насичені мелізматикою, основні сфери їх звучання – тонкий споглядальний ліризм і всенародне святкування, китайський флюгельгорн, як правило, виконує надзвичайно ніжні, проникливі теми, китайські труби із сурдинами також створюють специфічні звучання у ліричній сфері, а валторни використовуються для імітації китайських рогів.

6. Етнічно-характерний мелос є одним із провідних аспектів музичної стилістики духових композицій китайських митців. Він обґрунтований на основі розбору творів Інь Циня «Нічна краса пасовиська» та Ван Хешена «Дорога на небо». Специфічна китайська ладоінтонаційнійна характер­ність, основана на прадавній системі «люй», є тим засобом, завдяки якому в сучасній академічній музиці, основаній на європейській традиції, «чу­ється» китайські колорит і настроєвість. Разом із використанням окремих національних інструментів (пі-па, цимбалів та інших зі специфічною звуко­вою семантикою) ладовість є головним репрезентантом етнічної характер­ності в сучасній академічній музиці, носієм інкультураційної тенденції.

7. На основі компаративного погляду на темброві амплуа як вира­ження темброво-інтонаційних семантичних моделей духових інструмен­тів у китайській та українській симфонічній музиці (Л. Ревуцького та Лі Хуаньчжі, Б. Лятошинського та Чжу Цзяхе, М. Скорика і Мао Жуана) ви­значено, що у творах китайських митців, які будуються на поєднанні європейської тональної мажоро-мінорної системи та пентатонної ладовості, найвживанішими є кварто-секундові і терцієво-секундові інтонаційні ходи. Аналогічні поспівки зустрічаємо у творах української музики, в яких стилізо­вано архаїчні звучання. Вони, як правило, застосовуються у соло специфіч­них інструментів, у духових, що імітують звучання прадавніх інструментів, тобто мають національно-індивідуалізовану семантику. Також вони засто­совуються при змалюванні характерних для китайської музики сцени рідної природи, що визначаємо як національно-пейзажну семантику. Третій варіант використання народних ладів – у створенні атмосфери всенародного свята, наприклад, весняного фестивалю (національно-узагальнена семантика).

Отже, китайська оркестрова духова музика ХХ–ХХІ ст. сформувалася як відкритий феномен або «відкритий текст» (У. Еко) чи «тексто­прос­тір» (М. Бахтін), в якому діалогізують у вільному дискурсі численні куль­турні хронотопи. Аналіз процесу розвитку китайської оркестрової духової музики дозволяє вирізнити у ньому декілька тенденцій з точки зору між­культурного діалогу. Домінуючою є акультурація, яку трактують як «культурну асиміляцію» (М. Гордон). Для сучасного музичного мистец­тва Китаю, в цілому, та оркестрової духової музики зокрема, важливим є баланс «західного» і «східного» елементів.

У вивченні сучасних культурологічних процесів та витворених ними, згаданих вище «нових творчих форм», у привнесенні в українське музико­знавство інформації про сучасну китайську музику, її творців і виконавців вбачаємо подальші множинні перспективи досліджень. Головним завдан­ням на майбутнє у міжкультурному діалозі Європа – Китай як безпе­рервному комунікативному соціально-інформаційному процесі, іманентна характеристика якого – вплив співрозмовників один на одного, є досяг­нення того творчого розуміння, яке, за словами М. Бахтіна, виникає на рівні сумісної інтерпретації сутності.

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА
ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

***Статті у наукових фахових виданнях України
та наукових виданнях інших держав:***

1. Ден Цзякунь. Сучасна українсько-китайська музикознавча думка у сфері міжкультурного діалогу. Музикознавчі студії. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий Універсум. Львів, 2018. Вип.42–43. С. 67–78.

2. Ден Цзякунь. Творче амплуа кларнета у китайській духовій оркестровій музиці на прикладі творчості Чень Цяня. Українська музика: науковий часопис. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2018. Число 3 (29). С. 71–76.

3. Ден Цзякунь. Інструментальна виразовість у сучасній китайській духо­вій музиці (на прикладі творів Ван Хешена та Інь Цина). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник. Напрям : мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 28. С. 186–191.

4. Ден Цзякунь. Темброво-інтонаційна семантика у духових партіях сюїти "Жовта ріка - Золотий берег" Чжу Цзяхе: європейсько-китайські пере­гуки. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. Вип. 44: Музикознавчий універсум. С. 140–150.

5. 邓家堃。郑路 - 中国铜管音乐的优秀代表戏剧之家， 2015年下半月刊第10刊（总第212 期）。83-84页 (Ден Цзякунь. Джен Лу – яскрава постать у галереї діячів китайської духової оркестрової музики. Home Drama, 2015. Вип. 10 (212). С. 83–84).

***Статті в інших наукових виданнях
та збірниках матеріалів конференцій:***

6. Ден Цзякунь. Джен Лу – яскрава постать у галереї діячів китайської духової оркестрової музики. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2015. Вип. 13. С. 153–161.

7. Джен Лу – Яскрава постать у галереї діячів китайської духової оркест­рової музики. Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий уні­версум молодих» 1-2 березня 2017 року: тези / ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2017. С. 50–51.

8. Темброва семантика духових інструментів в увертюрі «Весняний фес­тиваль» для симфонічного оркестру Лі Хуаньчжі : Міжнародний форум «Музикознавчий універсам молодих» 28 лютого – 1 березня 2019 року : тези. Львів: Видавець ФОП Король І. В., 2019. С. 20–21.

**АНОТАЦІЯ**

**Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознав­ства за спеціальністю 17.00.03 Музичне мистецтво. – Львівська націо­нальна музична академія ім. М. В. Лисенка, Міністерство культури Укра­їни. Львів, 2019.

Дисертація є дослідженням особливостей розвитку та характерних рис феномену китайської оркестрової духової музики крізь призму діалогу культур Заходу і Сходу.

У роботі проаналізовано музичне мистецтво крізь призму концепції діалогу, опрацьовано питання теорії комунікації у проекції на культуру. Вивчено сучасну українсько-китайську музикознавчу думку як репрезен­тант міжкультурного діалогу. Проаналізовано проблему стилістики в су­часній музиці у контексті сучасного розуміння поняття тексту у концепції діалогу. Проаналізовано оркестрове духове мистецтво Китаю як феномен культурного континууму. Здійснено історичну ретроспективу оркестрової традиції в історії музичної культури Китаю. Простежено історію розвитку оркестрового духового мистецтва Китаю «європейського зразка». Пока­за­но значення військового духового мистецтва сучасного Китаю як фактору розвитку музично-мілітарної і видовищної культур. Окрему увагу зверне­но на роль особистості диригента-композитора як творця китайської ор­кестрової духової музики.

Здійснено аналіз естетики та стилістики у сучасній оркестровій духо­вій музиці Китаю за такими критеріями: національно-характерний мелос та європейська інструментальна жанровість як основи музичної стилісти­ки, національна естетика у специфіці інструментального вираження, творчі амплуа інструментів оркестру: між європейською традицію та сучасним, оркестрова духова музика як військова символіка Китаю, розмаїття націо­нально-характерного тематизму в оригінальних творах та перекладах. Здійснено компаративний аналіз темброво-інтонаційної семантики духо­вих інструментів у симфонічній музиці як відображенні музичного мис­лення Заходу та Сходу з наступних точок зору: семантика духових інстру­ментів у національно-ментальній музиці, темброво-інтонаційні моделі духо­вих партій як «знакові» європейсько-китайські перегуки, синтез універ­сального та національного музичного мислення у творах етнічної традиції.

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

**ANNOTATION**

**Dan Jiakun. Chinese orchestral wind music in the context of the dialogue of cultures.** – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

Thesis for Candidate degree in Arts. Specialty 17.00.03 – Musical Art. – M. V. Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture of Ukraine. Lviv, 2019.

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

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

The scientific novelty of the work is determined in the integrated approach to the study of Chinese and European orchestral art; in introducing into the Ukrainian musicology historical data and analytical research of Chinese orchestral wind music; in concluding a comparative view of European and Chinese orchestral music in terms of semantics and expression of wind instruments. The practical significance of the work is the possibility of using its materials in the training courses «History of World Music», «History of Orchestral Wind Art» and others in the music higher education institutions.

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

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

The aesthetics and stylistics in modern orchestral wind music of China by the following criteria are analyzes third chapter: national-specific melos and European instrumental genre as the basis of musical stylistics, national aesthetics in the specifics of instrumental expression, the creative role of the instruments of the orchestra: between the European-style tradition and modern vision, orchestral spiritual music as the military symbolism of China, the diversity of national-specific themes in original works and translations.

A comparative analysis of the timbre and intonation semantics of wind instruments in symphonic music as a reflection of the musical thinking of the West and the East was carried out in the fourth section on the following points: wind instruments semantics in national-mental music, the timbre and intonation models of the brass parties as «sign» European-Chinese whims, the synthesis of universal and national musical thinking in the works of ethnic tradition.

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

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

Підписано до друку 12.08.2019.
Формат 60х84/16. Ум. друк. арк. 0,93.
Наклад 100 прим. Зам. №  126.

Видавець і виготовлювач – ФОП Тетюк Т. В.

Свідоцтво серія ЛВ № 80 від 11.09.2013 р.

м. Львів, пр. Червоної Калини, 115

тел.: (097) 178-8488