

оркестру складала симфонічна музика Й. Гайдна, Л. Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Р. Вагнера, П. Чайковського, Ш. Гуно, а також твори С. Немеця.

Активізація діяльності симфонічного оркестру Харківського університету пов'язана із запрошенням на початку 1889 р. для керівництва колективом викладача музичного училища ХВ РМТ, віолончеліста А. Е. фон Глена. Як і за часів керівництва С. Немеця, серед студентів-оркестрантів переважали виконавці на струнно-смичкових інструментах, що зумовило наслідування принципу розподілу репертуару для струнного та симфонічного інструментальних складів. З метою забезпечення повноти складу симфонічного оркестру, для участі в концертах запрошувалися театральні оркестранти. Це забезпечувало можливість опрацювання симфонічного надбання М. Глинки, К. Рейнеке, Ф. Мендельсона, Ж. Бізе та ін. У виконанні студентського колективу звучали оркестрові твори викладачів Харківського музичного училища Е. Прилля та А. Юрьана. Звучання студентського оркестру відзначалося стрункістю та витонченим нюансуванням, що преса пояснювала диригентськими здібностями А. фон Глена.

З початку 1890/1891 навчального року і до 1897 р. студентський оркестр очолював інший викладач музичного училища, скрипаль С. Дочевський. У той період концертна діяльність університетського оркестру обмежувалась виступами раз на рік. Репертуар колективу складали твори Р. Вагнера, Ф. Шопена, А. Дворжака, К. Меллекера та керівника оркестру.

Отже, протягом 1880–1890-х рр. функціонування аматорського симфонічного оркестру студентів Харківського університету здійснювалося в межах альтруїстичної капельмейстерської діяльності адептів академічного музичного мистецтва, викладачів освітнього закладу при Харківському відділенні Російського музичного товариства С. Немеця, А. фон Глена та С. Дочевського. Здійснюючи капельмейстерські функції, вони займалися підбором оркестрантів, залучаючи до концертних виступів необхідних для забезпечення симфонічного інструментального складу музикантів театральних оркестрів Харкова та місцевих аматорів. Виховуючи в оркестрантах виконавську культуру, керівники базувалися в репертуарній політиці на мистецькому надбанні визнаних композиторів: Й. Гайдна, Л. Бетховена, К. М. Вебера, Г. Берліоза, Ш. Гуно, Р. Вагнера, П. Чайковського, Е. Грига, А. Дворжака та ін. Разом із тим, університетський оркестр став композиторською лабораторією для представників ХВ РМТ, про що свідчить наявність у репертуарі творів як керівників колективу, так і їх колег по музичному освітньому закладу.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з вивченням специфіки функціонування аматорських оркестрових колективів у культурних центрах України в другій пол. XIX ст.

*Лі Ци, Я. Сердюк*

## **ЖАНР ТРАНСКРИПЦІЇ В КИТАЙСЬКІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТ. ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЙОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

*Li Qi, Yaroslava Serdiuk*

### **TRANSCRIPTION GENRE IN CHINESE INSTRUMENTAL MUSIC OF THE XX CENTURY AND PERSPECTIVES OF ITS RESEARCH**

Музична культура Китаю у ХХ ст. розвивалась під знаком синтезу національних музичних традицій і досвіду європейської академічної музики.

У контексті цих процесів композиторами створюються численні опуси, що є адаптацією традиційної китайської музики, популярних образів і сюжетів на ґрунті європейських академічних жанрів із використанням європейських музичних інструментів, зокрема фортепіано. Широке розповсюдження отримують твори, що є перекладеннями одного й того ж музичного матеріалу для різних інструментальних складів, часто з досить серйозними трансформаціями вихідного композиторського задуму. Такі перевтілення нерідко охоплювали не лише інструментальний склад, але й фактурний виклад і, відповідно, віртуозно-технічні прийоми, а інколи — навіть жанр та композиційну структуру твору.

Прикладом адаптації одного й того ж програмного задуму й музичного матеріалу відповідно до можливостей різних інструментів є концерт «Лянь Шанбо і Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Джанхао, який існує у трьох авторських версіях: для скрипки з оркестром, фортепіано з оркестром та струнного квартету. Скрипкова версія демонструє передусім кантиленні можливості інструменту, хоча автори також використовують більшість віртуозних прийомів, що склалися в європейській музичній традиції: пасажі, подвійні ноти, акорди тощо. Фортепіанна версія має певні відмінності, продиктовані багатоголосною будовою інструменту: наприклад, початкова лірична тема концерту викладена у вигляді мелодії і акомпанементу, які піддаються фактурному та регістровому варіюванню. У кульмінаційному проведенні теми використаний прийом фактурного викладу, дуже характерний для європейських фортепіанних концертів: тема звучить у виконанні оркестрового *tutti* і супроводжується потужними акордами в партії соліста. У наступних розділах концерту також використовуються такі типові для фортепіанних концертів віртуозні прийоми, як акордова техніка, октави й акорди *martellato*, що відсутні у скрипковій версії.

Версія «Лянь Шанбо і Чжу Інтай» для струнного квартету демонструє трактування цього інструментального складу як аналога оркестру. Матеріал, що в попередніх версіях твору виконувався солюючими скрипкою або фортепіано та духовими інструментами в оркестрі рівномірно розподілений між учасниками ансамблю. Нерідко мелодична лінія, яка в попередніх версіях була доручена якомусь одному інструменту, тут темброво варіюється, передаючись від одного учасника квартету до іншого. Щоб зберегти повноту звучання, притаманну симфонічному оркестру автори роблять партію кожного зі струнних інструментів фактурно насиченою, використовуючи такі прийоми гри, як подвійні ноти, тремоло, а також такі штрихи, як *detache*, *mortle*, що також додають викладенню музичного матеріалу масштабності.

Окремої уваги заслуговує версія концерту для китайського традиційного інструменту ерху, який є дещо подібним до скрипки (завдяки наявності грифу, смичку), але на відміну від скрипки має лише одну струну, що унеможливорює виконання подвійних нот або акордів. В оркестровому супроводі цієї версії поєднуються китайські традиційні інструменти та європейські. Ця версія, вочевидь, є спробою підкреслити національний початок, втілюючи його не лише через інтонаційну та ладогармонічну складові музичної мови, вже закладені в авторських версіях, але й завдяки виразовим можливостям тембру.

Отже, жанр транскрипції в китайській музиці може досліджуватись не лише в аспекті темброво-фактурних трансформацій вихідного музичного матеріалу, але й з позицій взаємодії національного та інонаціонального, а також — з погляду варіативності жанрової стилістики та жанрових трансформацій.

*Цінь Шенян*

**ТЕХНІЧНІ МОЖЛИВОСТІ ЕЛЕКТРОГІТАРИ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ  
БЛЮЗОВОГО ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

*Qin ShengYang*

**THE TECHNICAL CAPABILITIES OF THE ELECTRIC GUITAR AS A FACTOR  
IN THE DEVELOPMENT OF BLUES PERFORMANCE IN THE SECOND HALF  
OF THE XX AND EARLY XXI CENTURIES**

Історія розвитку блюзового виконавства невіддільно пов'язана з мистецькими функціями та значенням гітарного мистецтва. У свою чергу, еволюція блюзових гітарних партій від виконання ритмічних функцій до сучасних розвинутих і виразно різноманітних сольних епізодів відбувалася залежно від технічних можливостей інструменту, зокрема — з моменту конструювання електрогітари.

Ще на початку ХХ ст. гітара досить швидко посунула інші блюзові інструменти, такі як банджо і скрипка, та посіла головне місце. Вірогідно, що це відбулося завдяки широким можливостям пальцевої гри, на відміну від банджо, та спроможності відтворювати досить складну фактуру, на відміну від скрипки. Слід зазначити, що крім традиційних щипкових прийомів, блюзмени використовували специфічні способи звуковидобування, які максимально наближали звучання до вокальної манери тодішніх афроамериканців шляхом додавання вібрато, глісандо (цьому сприяло використання різних прилад на кшталт bottleneck), а також мікроінтонування, яке реалізовувалося за допомогою притискання струни біля поріжка та створення натягу, який підвищував звук на невеличкий інтервал (менше півтону).

Поява електрогітари революційно вирішувала одразу декілька питань щодо зміни гучності, тривалості та тембру гітарного звуку, а також завдяки новому механізму формування звуку дала старт використанню низки нових виконавських прийомів.

Тепінг (гра за допомогою постукування) був відомим задовго до появи електрогітари, обмежено використовувався на різних струнних інструментах, переважно в Іспанії та Туреччині. Проте його комбінування з електропідсиленням не просто сприяло розвитку цього прийому гри в одnorучному та дворучному варіантах, але й породило нові музичні інструменти (наприклад, стік Чемпена).

Довгі легато та витримані ноти, які стали можливими лише з появою електрогітари, сприяли розвитку сольної функції інструменту, адже тепер і тривалість, і гучність звуку дозволяли «перекрити» інші блюзові інструменти. Багато хто з фахівців зазначав, що саме тривалість звуку у цей час наближає гітарний звук до духового, іноді порівнюючи гітарний тембр із тембром саксофона.

Деформації тембру, які значно розширили виразну палітру не лише блюзового виконавства, також стали можливими лише завдяки появі електрогітари. Такі види викривлення тембрової складової гітарного звуку, як distortion, overdrive, fuzz, за