

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**  
**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ЛІ ЯН**

УДК 780.641/.643:316.73](510:4)(043.5)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ФЛЕЙТОВЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ У ВИМІРАХ**  
**МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво  
Галузь знань – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії з музичного мистецтва

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



Лі Ян

**Li Yang**

数字签名者: Li Yang  
DN: cn=Li Yang, o, ou,  
email=237510158@qq.com, c=CN  
日期: 2024.04.23 18:27:48  
+08'00'

Науковий керівник: Рощенко Олена Георгіївна, доктор мистецтвознавства,  
професор

Харків – 2024

## АНОТАЦІЯ

**Лі Ян. Флейтове мистецтво Китаю у вимірах міжкультурного діалогу. – Кваліфікаційна наукова справа на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво», Харківська державна академія культури, Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2024.

Дисертацію присвячено дослідженню флейтового мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу.

На основі теорії діалогу, розробленої О. І. Самойленко, у дисертації надано типологію міжкультурного діалогу у флейтовому мистецтві Піднебесної ХХ – початку ХХІ століть. Встановлено типи функціонування міжкультурного діалогу у флейтовому мистецтві Нового Китаю. Перший відбувається між різними історичними періодами та шарами китайської національної флейтової культури. Другий – між віддаленими історично і географічно національними традиціями (східною і західною): метаморфізовані звукові архетипи, актуалізовані в композиторській практиці Піднебесної, репрезентовані у тембрі концертної флейти європейського походження. Міжкультурний діалог першого типу обумовлений збереженням традицій, переосмислених у сучасному флейтовому часопросторі «Серединної країни». Наслідком переосмисленого збереження розподілу стародавньої флейтової музики Піднебесної на дві жанрові групи – виконувану на пленері (*чи-пучі*) і в приміщенні (*цзо-пучі*) – у китайській композиторській музиці постає виконання програмних творів пленерної тематики (*чи-пучі*) у приміщенні (відповідно до традиції *цзо-пучі*).

Свідчення актуальності міжкультурного діалогу першого типу – переосмислення китайських казкових звукообразів та семантичних функцій чарівної флейти в класичній поезії діб Тан і Сун у взірцях композиторської творчості ХХ – початку ХХІ століть. Звукообрази китайської флейти як бамбукового інструменту набувають реінтерпретації в творчості композиторів

сучасної Піднебесної.

Міжкультурний діалог другого типу в структурі флейтової творчості композиторів Китаю реалізується як продуктивне спілкування Сходу і Заходу, у процесі котрого відбувається крещендування взаємного «розуміння» митецької специфіки.

Подано органологічні та онтологічні особливості поліфлейтовості, властивої традиційній культурі Китаю. Визначено семантичні функції флейти, сформовані у китайських чарівних казках, а також звукові архетипи флейти, викристалізовані в класичній національній поезії епох Тан і Сун. Розкрито значущість спостережених звукових архетипів у флейтовому мистецтві Піднебесної упродовж XX – початку XXI століть. Виявлено періоди і етапи успадкування європейського досвіду у процесі входження європейської флейти до національного контексту інструментальної культури. Розкрито сутність «нової програмності» у флейтових і флейтово-фортепіанних мініатюрах китайських композиторів. Встановлено особливості шляхів розвитку флейтово-фортепіанних творів крупної форми у творчості китайських композиторів. На основі аналізу всього корпусу флейтових і флейтово-фортепіанних творів китайських композиторів сконструйовано властиву їм узагальнену «досконалу форму».

Як результат західних впливів на китайську флейтову композиторську творчість постає народження нової ери в її історії, сутність котрої обумовлена набуттям європейською флейтою функції узагальненого тембрового аналогу інструменту бамбукового походження у музичній культурі Піднебесної. Поширення відкриттів «нової флейти» XX століття, що вирізняють західну музичну культуру, на китайську композиторську творчість обумовило народження «нової програмності», завдяки чому національна тематика втілюються у тембрових ознаках європейської флейти.

Властива традиційній флейтовій культурі Китаю *поліфлейтовість* обумовлена системним характером, властивим сімейству флейт, у складі котрого інструменти, різні за конструкцією, матеріалом виготовлення,

технікою виконання (*гуді і чіба гуань, сяо, дунсяо і пайсяо, ді, чжуді, цюйді і банді, хулуса і таоцзян*) постають як матеріальні відображення Небесної *тяньлай*, мають функцію збереження сакральної пам'яті про світобудову. За умов призначення творів китайських композиторів для європейської флейти традиційна національна поліфлейтовість у підсумку трансформується на *монофлейтовість*.

Семантичні функції флейти, сформовані у китайських чарівних казках, класичній поезії епох Тан і Сун, віднайшли відображення у композиторській творчості Піднебесної. Переможна, гармонізуюча і сповідальна функції, викристалізовані у китайських чарівних казках, актуалізовані у творах композиторів Піднебесної, тоді як рятівна, охоронна, караюча поки що не віднайшли свого втілення. У композиторських творах спостерігається також своєрідне втілення таких призначень інструменту бамбукового походження, спостережених у китайських казках, як оспівування подвигів, збереження національної пам'яті. Звукові архетипи флейти, властиві танській поезії (уведення звукового образу флейти до лірико-філософського пейзажу; наявність образу досконалої людини; посередницька функція, завдяки котрій до земного світу подаються божественні знаки, відбувається перехід до небесного світоустрою; місячно-нічна і «солярна» іпостасі інструменту, вокальний характер флейтового інструменталізму) віднайшли відображення у композиторських творах Піднебесної ХХ – початку ХХІ століть. Як і у віршах поетів доби Сун, сучасна флейта зберігає роль виразника емоційних станів людської душі. Китайській композиторській музиці властиво також відродження національного звукообразу флейти як втілення релігійно-філософської концепції Музики Великої Єдності.

Виявлено періоди входження європейської флейти до китайської інструментальної культури 1930-х рр. – початку ХХІ століття. Ознакою флейтової творчості композиторів Китаю ХХ – початку ХХІ століття постає взаємодія естетичних парадигм, властивих різним історичним етапам європейської культури. В історії китайської флейти процес накопичення

репертуару для європейського взірця інструменту взаємодіє з кульмінаційним розквітом професійного флейтового мистецтва, тобто «золотим століттям» в його історії.

*Перший період* розвитку флейтової творчості композиторів Китаю, призначеної для інструменту європейської традиції (1927 – 1966) розподілений на два етапи. *Перший етап* (1927 – 1945) характеризується зародженням флейтової концертної традиції західного зразку, коли європейський інструмент почав слугувати виразу національної системи звукообразів; набуттям європейською флейтою значення навчального інструменту в китайських педагогічних музичних закладах, популяризацією концертування західного типу, домінуванням педагогічного вектору діяльності флейтистів у Китаї. Упродовж *другого етапу* (1945 – 1966) поглибилось засвоєння європейської музичної теорії і практики флейтового мистецтва (розвиток спеціальних кафедр, вивчення мистецтва гри на флейті в європейській манері). З 1980-х рр. розпочався *другий період* розвитку флейтової композиторської творчості в Китаї, сутність котрого полягає: в інтенсивному процесі удосконалення флейтового мистецтва, подальшому затвердженні інструменту європейського взірця, європеїзації композиторської та виконавської творчості для флейти; інтеграції і інтенсифікації виконавського, педагогічного і композиторського векторів осягнення європейської флейти; поглибленні співпраці китайських музикантів з флейтистами Заходу; виникненні в Китаї міжнародних флейтових конкурсів; створенні програмних мініатюр і взірців крупної форми; уведенні флейтового класу до навчальної програми середніх шкіл. Національний ренесанс обумовив розквіт виконавської і композиторської творчості – складових китайського флейтового мистецтва, орієнтованого на інструмент європейського взірця; поширилася інтеграція творчого зарубіжного досвіду, успадкованого композиторами Піднебесної. Навчання гри на європейській флейті набуло значення державної задачі.

Розкрито сутність програмності, властивої флейтовій творчості

композиторів Китаю, встановлено ознаки китайського флейтового програмного інструменталізму. Особливості *нової ери* в історії китайської флейтової творчості полягають у відображенні у творах, призначених для виконання на інструменті європейського походження, ознак традиційної національної поезики. Поняття китайський флейтовий програмний інструменталізм визначено як єдність композиторської і виконавської інтерпретації викладеного у програмі змісту музичного твору. Програмний задум у китайських флейтових мініатюрах визначає їх конструктивну логіку, сприяє символізації художнього змісту, конкретизується, завдяки зв'язкам з національною філософією, образами театрального і образотворчого мистецтва. Як принцип художнього мислення, програмний флейтовий інструменталізм в китайській музиці увиразнюється через вербальну конкретизацію образного змісту композиторського твору – концентрованому виразу внутрішнього світу особистості, поданому крізь призму звукового оформлення національної ментальності. Звучання «нової флейти» у композиторській творчості Піднебесної підпорядковується втіленню онтологічної специфіки звуку, медитативному саморозкриттю суб'єктивного простору авторського «Я», тлумаченню музичного інструменту як утілення Краси у цілісній національній картині світу. Програмний флейтовий інструменталізм у Китаї базований на історично сформованій системі темброво-артикуляційних, жанрово-семантичних, темброво-стилістичних засобів смислоутворення, зумовлених органологією інструменту, відтворених на основі новітнього світосприйняття, закріплених у нотному тексті інтонаційними лексемами, що моделюють художній звукообраз світу.

Знаково-символічний потенціал китайської флейтової мініатюри обумовлений семіозисом філософсько-художньої культури, музичним оформленням національних ментальних кодів. Програмність набуває значення засобу національної ідентифікації флейтової мініатюри, репрезентативної типологічної та стилістичної ознаки, «ключа», за допомогою котрого уможлиблюється проникнення до семіотичної системи,

що розмикається у безмежність художніх символів національної культури. Темброве вирішення набуває програмного значення: звучання європейської флейти, уподібнюючись тембру *сяо* або *ді*, постає символом ритуалу, ліричного вислову, гірського пейзажу; тембр фортепіано як звуковий аналог китайської цитри *гучжен*, за традицією, уподібнений голосу філософа-вченого.

Встановлено особливості розвитку китайських флейтових творів крупної форми. Логіка жанротворення спрямована від жанрової невизначеності як ознаки вільного формування змісту до кристалізації авторського жанрового імені, успадкованого від європейської традиції, з метою конкретизації художнього змісту. Відсутність авторської рефлексії щодо «жанрового імені» у китайських творах крупної форми для флейти і фортепіано обумовлена загальним відходженням від однозначності родової призначеності, а також запобіганням суворого відтворення жанрових властивостей. Жанрова невизначеність флейтової творчості Китаю співіснує з прихованими ознаками певного жанрового роду.

*«Щаслива Саліха»* для флейти і фортепіано Лю Хунбін – вірець концертних варіацій на народну тему. Наявність програмності, циклічності в одночастинності, наскрізних інтоном як аналогу монотематизму сприяла встановленню у *«Весні Паміру»* для флейти і фортепіано, створеної Лі Дадуном на основі народних таджицьких мелодій, жанрових властивостей інструментальної поеми. *«Рими для флейти»* і *«Погляд на Шовковий шлях»* (*«Відображення стародавньої дороги»*) Чжан Сяопіна – вірці новітнього етапу розвитку флейтово-фортепіанних творів крупної форми у китайському музичному мистецтві – характеризує відсутність авторських жанрових визначень як свідчень актуальності композиторських пошуків виразу національного змісту у флейтово-фортепіанних вірцях крупної форми. Програмність, монологічний тип викладення змісту, наскрізність розвитку лейтінтоном, взаємодія одночастинності і циклічності, імпровізаційності і композиційності засвідчують відповідність твору жанровим ознакам

європейської романтичної поеми. У «Погляді на Шовковий шлях» Чжан Сяопін спостережено ознаки жанру фантазії, що складається з послідовності п'яти музичних картин.

Створену Хун Анлуном програмну «Поему для танцюристів» № 1 для інструментального (флейта і фортепіано) і балетного дуетів вирізняє наявність авторського жанрового імені. У жанровому полі поеми спостережено синтез жанрів (ноктюрну, балади, китайської опери *кюньцюй*, балетного *Andante*), видів (музика, поезія, драма, живопис) і родів (епос, лірика, драма) мистецтва. У *флейтовій сонатині*–«Morning» Тянь Баоло і *сонаті Цин Та* конкретизацію авторського жанрового імені тлумачено як свідчення результативності європейських впливів на національне китайське музичне мистецтво. Єдина в історії музики Китаю *флейтово-фортепіанна Соната Цин Та (2018)* базована на переусвідомленні європейських музичних знаків. Тематизм і ч. оснований на пересемантизованих цитатах європейського походження. У сонатному циклі відтворено класичну темпову логіку європейського жанрового інваріанту (Швидко – Повільно – Швидко), втілено іпостасі *homo agens, homo lyrical, homo ludens*; семантику лірико-ігрового і драматичного характеру.

У результаті аналізу всього корпусу флейтових творів китайських композиторів сконструйовано властиву їм узагальнену «досконалу форму». Наслідуванням стародавнім традиціям, сформованим у народній флейтовій музиці, обумовлюється успадковане композиторським мистецтвом ХХ – початку ХХІ століття тяжіння до досконалості у розкритті форми і змісту флейтового твору. Досягнення досконалості відповідає властивому національній культурі значенню бамбуку як символу порядку, впорядкованості, порожнечі, чистоти, стійкості. Ознаками досконалої форми, що вміщує національні ідеали, в авторських китайських флейтових творах постає: програмність, її вплив на формотворчі засади; відтворення ознак «рухомого пейзажу» (за Чень Менмен); поєднання імпровізаційності і заданості; арковість конструкції; рельєфність мелодики національного



походження; віртуозність і концертність як засоби відтворення властивостей «китайської флейти»; опуклість кульмінації, розташованої в заключному розділі твору; драматургія, що крещендує. Тембровий контраст відіграє конструктивно-виразну роль в організації формотворчого процесу. Виконавський стиль *ad libitum*, що спостерігається на початку і закінченні флейтово-фортепіанних творів, засвідчує: у контексті сучасної китайської музичної культури виконавська імпровізаційність – стильовий аспект композиторської творчості, орієнтованої на національні традиції. Досконала форма флейтових творів композиторів Піднебесної постає як вільне переусвідомлення європейських традицій, синтезованих з особливостями китайського національного традиційного художнього мислення, поданого крізь призму інструментального мелосу.

Як висновок до дослідження подаються такі спостереження: одвічний романтизм, іманентно властивий китайському художньому світосприйняттю, поширений у флейтовому мистецтві XX – початку XXI століття. Увійшовши до світового контексту, флейтове мистецтво Китаю поєднало національні звукові архетипи і західні традиції, подані крізь призму можливостей музичного інструменту європейського походження.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, музичне мистецтво Китаю, інструментальне мистецтво, флейтове мистецтво, композиторська творчість, виконавство, музичний тезаурус, музичне мислення, музична мова, семантика, музична фактура, стиль, жанрова специфіка, музичний інструменталізм, духові інструменти, соло, звук, музичний твір.

## ABSTRACT

**Li Yang. The Flute Art of China in the Dimensions of Intercultural Dialogue. – Qualification scientific thesis on the rights of the Manuscript.**

The thesis on competition of the degree of the Doctor of Philosophy on a specialty 025 – «Musical Art»). Kharkiv State Academy of Culture, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2024.

The thesis is devoted to the study of the flute art of China in the dimensions of intercultural dialogue.

The typology of intercultural dialogue in the flute art of China of the 20th and early 20th centuries was developed in the thesis on the basis of the theory of dialogue developed in the works of A. I. Samoilenko. The types of intercultural dialogue functioning in the flute art of New China composers have been established. The first one is between different historical periods and layers of Chinese national flute culture. The second one is between historically and geographically distant national traditions (Eastern and Western): metamorphosed sound archetypes actualized in the composer's practice of the Celestial Empire are represented in the timbre of concert flute of European origin. Intercultural dialogue of the first type is conditioned by preservation of traditions reinterpreted in the modern flute chronotope of the «Middle Land». The consequence of reinterpretation of preservation of ancient flute music of the Middle Kingdom into two genre groups – performed in plenary (chi-puchi) and indoors (tso-puchi) – in Chinese composers' music is performance of program works of plenary themes (chi-puchi) indoors (according to the tradition of tso-puchi).

The reinterpretation of Chinese fairy tale sound images and semantic functions of «magic flute» in classical poetry of Tang and Song periods in the samples of composers' works of the 20th – early 20th centuries is the evidence of topicality of the intercultural dialogue of the first type. Sound images of Chinese flute as an instrument of «bamboo kind» are reinterpreted in works of composers of modern Celestial Empire.

Intercultural dialogue of the second type in the structure of flute works of Chinese composers is realized as a productive communication of the East and the West, in the process of which the mutual «understanding» of artistic specificity is crescendoed.

The organological and ontological peculiarities of polyflute music peculiar to traditional culture of China are presented. The semantic functions of the flute, formed in Chinese fairy tales, as well as flute sound archetypes, crystallized in the

classical national poetry of the Tang and Song periods, are defined. The significance of the discovered sound archetypes in the flute works of the Celestial composers during the 20th and early 20th centuries is revealed. The periods and stages of inheritance of European experience in the process of European flute's entry into national context of instrumental culture were revealed. The essence of «new programness» of flute and flute-piano miniatures by Chinese composers was determined. The peculiarities of development ways of flute and piano works of large form in the works of Chinese composers are pointed out. The generalized «perfect form» peculiar to them is constructed on the basis of analysis of the whole corpus of flute and flute-piano works by Chinese composers.

The result of Western influences on Chinese flute composition is the birth of a new era in its history, the dryness of which is due to the communication to the European flute of the function of a generalized timbre analogue of the varieties of the instrument «bamboo kind» in the traditional musical culture of the Celestial Empire. The extension of the discoveries of the «new flute» of the twentieth century, which distinguish western musical culture, to Chinese composers, gave birth to the «new program», thanks to which the national themes are embodied in the timbre features of the European flute.

The traditional flute culture of China is characterized by the systemic nature of the flute family, which includes instruments different in design, material and technique (guodi and chiba guan, xiao, dongxiao and paisao, di, zhudi, quidi and bandi, hulusa and taojiang) as a material representation of Heavenly Tianlai and a repository of sacred memory of the Universe. Provided the works of Chinese composers are intended for the European flute, the traditional national polypractice is eventually transformed into monophlotry.

The semantic functions of the flute, formed in Chinese fairy tales and in classical poetry of the Tang and Song periods, are reflected in the works of Celestial composers. The victorious, harmonizing, mediating, and confessional functions crystallized in Chinese fairy tales have been actualized in the works of Celestial composers, while the saving, guarding, and retributive functions have not

yet found their embodiment. In compositional works for the flute, we can also observe a peculiar embodiment of such purposes of the instrument as «a kind of bamboo» found in Chinese fairy tales, as chanting of deeds, preservation of national memory. Sound archetypes of the flute inherent to the Tang poetry (presence of sound image of the flute in lyrical-philosophical landscape; presence of the image of the perfect man; intermediary function thanks to which divine signs penetrate into the earthly world, transition to the heavenly world; lunar and solar hypostases of the instrument, vocal nature of flute instrumentation) found reflection in the compositions of the Celestial Empire in 20th and early 20th centuries. As in the poems of the Song era poets, the modern flute retains the role of expressing the emotional states of the human soul. Chinese compositional music is also characterized by the revival of the national sound image of the flute as the embodiment of the religious and philosophical concept of Music of Great Unity.

The periods of European flute entry into Chinese instrumental culture of 1930s – beginning of the XXI century are revealed. The interaction of aesthetic paradigms, peculiar to different historical stages of European culture, is the feature of flute creation of Chinese composers of the 20th – beginning of the 21st centuries. In the history of Chinese flute, the process of accumulation of repertoire for the instrument of European model interacts with the culmination of flowering of professional flute art, that is «golden age» in its history.

The first period of development of Chinese composers' flute works for the instrument of European tradition (1927 – 1966) is divided into two stages. The first stage (1927 – 1945) is characterized by the birth of Western-style flute concert tradition, when the European instrument began to express the national system of sound images; acquisition of the European flute as an educational instrument in Chinese musical educational institutions, popularization of Western-type concerto, domination of pedagogical vector of flutists' activity in China. During the second stage (1945 – 1966) the deep mastering of European musical theory and flute art practice (development of special chairs, studying of flute playing in European manner). In the 1980's the second stage of development of flute composition in

China began. Its essence consists of: intensive process of flute art improvement, further development of European model instrument, Europeanization of flute composition and performance; integration and intensification of flute performance, teaching and composition vectors of European flute culture; deepening of Chinese musicians and flutists of the West; creation of international flute bands in China. The national renaissance led to a growth in the development of performance and composing arts – components of the Chinese flute art, oriented toward the instrument of the European world; the integration of the creative foreign experience of the composers of the Middle East was widespread. The teaching of the European flute became an important state task.

The essence of «new programmaticity» peculiar to flute works of Chinese composers is revealed, the features of Chinese flute program instrumentalism are established. The peculiarities of new era in the history of Chinese flute creation consist in reflection of features of traditional national poetics in the works intended for performance on the instrument of European origin. The concept of Chinese flute program instrumentalism is defined as the unity of composer and performer interpretation of the content set forth in the program of a musical work. The program idea in Chinese flute miniatures determines their constructive logic, promotes symbolization of artistic content, is concretized thanks to the links with national philosophy, images of theatrical and fine arts. As a principle of artistic thinking, the Chinese program flute instrumentalism is embodied through verbal concretization of figurative content of the composer's work - a concentrated expression of the inner world of the individual, presented through the prism of sound design of the national mentality. The sounding of the «new flute» in the composers' works of the Celestial Empire is subject to the embodiment of the ontological specificity of sound, meditative self-disclosure of the subjective space of the author's «I», the interpretation of the musical instrument as an embodiment of Beauty in the integral national picture of the world. Chinese flute program instrumentalism is a historically formed system of timbral-articulatory, genre-semantic, timbre-stylistic methods of *mise-en-scène* formation, determined by the

organology of the instrument, fixed in the musical text in the form of intonational lexemes, thanks to which the artistic sound-image of the world is modeled.

The sign-symbolic potential of the Chinese flute miniature is conditioned by the semiosis of philosophical and artistic culture, by the musical design of national mental codes. Programmaticity gets the meaning of the way of national identification of the flute miniature, a representative typological and stylistic feature, a «key» with the help of which it becomes possible to penetrate into the semiotic system, which unlocks into the infinity of artistic symbols of national culture. The timbre solution takes on programmatic significance: the sound of the European flute, likened to the timbre of the xiao or di, becomes a symbol of the ritual of lyrical expression, the mountain landscape; the timbre of the piano appears as the sonorous analogue of the Chinese zither guzhen, which, traditionally, is likened to the voice of the philosopher and scholar. The peculiarities of the development of Chinese flute and piano works of large form have been established. The logic of genre formation is directed from genre indeterminacy as a sign of free formation of content to crystallization of the author's genre name inherited from European tradition in order to concretize the artistic content. The absence of authorial reflection on the «genre name» in Chinese works for flute and piano is due to the departure from the unambiguity of the generic purpose as well as to the avoidance of strict display of genre peculiarities. Genre ambiguity coexists with hidden features of the genre.

«Happy Saliha» for flute and piano by Liu Hongbin is an example of concert variations on a folk theme. The presence of programmatic character, cyclicity in one movement, and through intonemes as an analogue of monothematicism contributed to the genre features of an instrumental poem in «Pamir Spring» for flute and piano, composed by Li Dadong on the basis of Tajik folk tunes. «Rhymes for Flute» and «A View of the Schkok Road» («Images of the Old Road») by Zhang Xiaoping represent the latest stage in the development of flute and piano large-form examples in Chinese musical art – characterized by the absence of authorial genre definitions as evidence of the urgency of composers' quest to

express national content in flute and piano large-form examples. The programmatic character, the monological type of the content, the through development of the leitintone, the interplay of one-part and cyclic, improvisation and compositionality testify to the conformity of the work with the genre features of the European romantic poem. Zhang Xiaoping's *View of the Silk Road* reveals features of the fantasy genre, which is formed from a sequence of five musical paintings.

The program «Poem for Dancers» No.1 for instrumental (flute and piano) and ballet duet created by Hong Anlun is distinguished by the presence of the author's genre name. In the genre field of the poem a synthesis of genres (nocturne, ballad, Chinese opera qunqiu, ballet *Andante*), types (music, poetry, drama, painting) and genera (epic, lyric, drama) of art is found. In the flute and piano sonatini «Morning» by Tian Baolo and sonata by Qing Ta the concretization of the author's genre name is interpreted as evidence of the effectiveness of European influences on the national Chinese musical art. The only flute and piano Sonata Qing Ta (2018) in Chinese music history is based on a reinterpretation of European musical signs. The thematicism of Part I is based on re-semantized quotations of European origin. The sonata cycle reflects the classical tempo logic of the European genre invariant (Fast – Slow – Fast) and embodies the hypostases homo agens, homo lyrical, homo ludens; semantics of lyrical-playful and dramatic character.

The analysis of the whole corpus of flute and flute-piano works of Chinese composers is used to construct a generalized «perfect form» inherent in them. The inheritance of ancient traditions, formed in the folk flute music, stipulates the tendency of composers of the 20th and early 20th centuries towards perfection in disclosing the form and content of a flute work. Achievement of perfection corresponds to the inherent meaning of bamboo in national culture as a symbol of order. The features of perfect form, which accommodates national ideals, in the author's Chinese flute and piano works are: Programmaticity, its influence on the form-forming properties; the display of the features of the «moving landscape» (according to Chen Menmen); the interaction of improvisation and setting; arched

construction; the relief of melody of national origin; virtuosity and concerto as ways to display the properties of «Chinese flute»; the convexity of the climax, located in the final section of the work; the crescendo dramaturgy. The timbre contrast plays a constructive and expressive role in the organization of the formative process. The ad libitum performance style observed at the beginning and end of flute and piano works testifies: in the context of contemporary Chinese musical culture, performance improvisation is a stylistic aspect of composers' work oriented towards national traditions. The perfect form of flute works by composers of the Celestial Empire appears as a free reinterpretation of European traditions, synthesized with peculiarities of Chinese national traditional artistic thinking, presented through the prism of instrumental melody.

The following observations are presented as conclusions to the study: the eternal romanticism inherent in the Chinese artistic worldview, peculiar to the flute art of the 20th and early 20th centuries. The flute music of Chinese composers, entering the world context, combined national sonic archetypes and Western traditions, presented through the prism of European-originating musical instrument's possibilities.

**Key words:** musical art, musical art of China, instrumental art, flute art, composer's creativity, performance, musical thesaurus, musical thinking, musical language, semantics, musical texture, style, genre specificity, musical instrumentalism, wind instruments, solo, sound, musical work.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### *Статті в наукових фахових виданнях України:*

1. Лі Ян. Програмний інструменталізм як принцип художнього мислення виконавця (на прикладі музичних творів для флейти соло китайських композиторів ХХ ст.) // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2019. Вип. 63. С. 77–86.



2. Лі Ян. Семантичні функції чарівної флейти в китайській народній казці // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Вип. 37. Київ : НАККІМ, 2020. С. 160–165.

3. Лі Ян. Звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. 18 (1, 2020). Дніпро : Грані, 2020. С. 93–114.

***Публікація в зарубіжному періодичному виданні:***

4. Li Yang. Features of formation of the temberal archetype of an old chinese flute // The European Journal of Arts. Vienna. № 3/2020. P.96–102

***Опубліковані праці апробаційного характеру:***

5. Лі Ян. Лірика як суб'єктивний спосіб художнього висловлювання в китайському флейтовому мистецтві ХХ ст. // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теор. конф. молодих учених (26-27 квіт. 2018 р.). Харків : ХДАК, 2018. С. 130–131.

6. Лі Ян. Флейта в символічній органології китайської музичної культури // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (22-23 листоп. 2018 р.). Харків : ХДАК, 2018. С. 310–311.

7. Лі Ян. Звукообраз флейти у творчості сучасних китайських композиторів // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теор. конф. молодих учених (18-19 квіт. 2019 р.). Харків : ХДАК, 2019. С. 189–190.

8. Лі Ян. Розвиток мистецтва гри на флейті в Стародавньому Китаї // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (21-22 листоп. 2019 р.). Харків : ХДАК, 2019. С. 342–344.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. ЗВУКООБРАЗИ ФЛЕЙТИ У КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ.....	27
1.1. Флейта у контексті китайської міфосимволічної органології .....	27
1.2. Семантичні функції чарівної флейти у китайській народній казці .....	43
1.3. Звукові архетипи флейти в китайській поезії доби Тан і Сун.....	56
1.4. Періоди входження європейської флейти до китайської музичної культури ХХ – ХХІ століть.....	77
Висновки до розділу 1 .....	87
РОЗДІЛ 2. НОВА ПРОГРАМНІСТЬ ЯК ЖАНРОВИЙ ПРИНЦИП КИТАЙСЬКОЇ ФЛЕЙТОВОЇ МІНІАТЮРИ.....	90
2.1. Китайський флейтовий програмний інструменталізм у мініатюрах ХХ – початку ХХІ століть .....	90
2.2. Тематичні серії у структурі мікркосму китайської програмної флейтової мініатюри .....	105
2.3. Флейтові мініатюри на основі мелодій китайських народних пісень ....	133
Висновки до розділу 2.....	145
РОЗДІЛ 3. ТВОРИ КРУПНОЇ ФОРМИ ДЛЯ ФЛЕЙТИ І ФОРТЕПІАНО: КИТАЙСЬКІ КОМПОЗИТОРИ У ПОШУКАХ ЖАНРОВОГО ВИЗНАЧЕННЯ .....	149
3.1. Жанрова невизначеність як ознака вільного формування змісту китайського флейтово-фортепіанного твору.....	149
3.2. Сонатина і соната для флейти і фортепіано: основи логіки жанротворення.....	160
Висновки до розділу 3.....	174
ВИСНОВКИ.....	178
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	188
ДОДАТОК.....	213

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** На межі XX – XXI століть, коли на основі логіки доповнюваності відбувається розсування географічних і історичних цивілізаційних меж у сприйнятті «іншого» з метою утворення цілісної картини новітнього світу, актуалізується значення *інтеграційної форми функціонування міжкультурного діалогу*, перш за все, у науковій і мистецькій сферах. З тих пір, як Китай увійшов до контексту світового музичного мистецтва, міжкультурний діалог Захід – Схід набуває нові форми прояву. Виникнення світового музичного контексту обумовило культурно-художні взаємовпливи між східним і західним творчим середовищем, впливаючи як на загальні процеси, так і на окремі мистецькі сфери музичного мистецтва і науки про нього. Поруч з цим, у відповідності до сутності діалогу як типу спілкування, взаємопроникнення музичних культур Заходу і Сходу не обумовлює нівелювання їх своєрідності.

Як результат діалогічних процесів між Сходом і Заходом, у наслідок котрих відбувається розмикання колишньої герметизованої традиційної культури, постає флейтове мистецтво Китаю XX – початку XXI століть. Тут, як у краплині води, відображуються загальні властивості сучасної музичної культури Піднебесної. Під впливом західної традиції флейтова творчість композиторів сучасного Китаю пізнала вагомість авторської волі і концертну форму її виконавського функціонування, переваги і обмеження письмового запису музичного тексту, технічні і виразові можливості інструменту металеві конструкції, успадкувала елементи жанрово-стильової системи європейського мистецтва. Поруч з цим, флейтове мистецтво Китаю упродовж трансформацій у музичному житті країни зберегло національно-культурні особливості традиційного музикування. Адже, у флейтовій творчості композиторів Китаю XX – початку XXI століть спостерігається загальна інтегральна функція, сутність котрої полягає не в ліквідації відмінностей, в об'єднанні і доповненні кращими зразками культури.

У музичній культурі Китаю ХХ – початку ХХІ століть звуковий образ флейти, характеризуючись виразом традицій національної філософії, вбирає також світові культурологічні узагальнення, завдяки котрим вибудовується «художнє мислення флейтиста» (за М. Карпяком) [47] межі ХХ – ХХІ століть. Наслідком діалогічного процесу у сучасній китайській флейтовій творчості є синтез східної і західної жанрово-стильових систем, звукообразів інструменту, технічно-виразових засобів їх виявлення. «Зворотній» вплив східної культури на європейську музику обумовлений, перш за все, тим, що, надихаючись красою музичного мистецтва східних цивілізацій, Європа більшою мірою відчула як свою власну самотність, так і взаємні зв'язки із, здавалося би, віддаленими у часі – просторі культурами.

На сучасному етапі історичного розвитку у музикознавстві та культурології набуло актуалізації вивчення музичної культури «в контексті її національності». Такий підхід, запропонований В. Грабовським [21], передбачає вивчення музичної культури у контексті національного всесвіту, тобто затребування міфологічних і естетично-поетичних витоків національної свідомості.

Еволюція уявлень про походження та роль флейти у стародавній китайській культурі пов'язана з розвитком міфологічних, етико-космологічних та філософських концепцій, що зумовили формування музично-естетичних поглядів. Подібно до європейського тлумачення флейти, стародавня бамбукова китайська флейта «сяо» також генетично пов'язана з традиціями класичної філософії, згідно з якими, завдяки лагідному звучанню та специфіки звуковидобування, співвідносяться з терміном «псяо ля» – Краса, тлумачна як втілення космосу. Виходячи з китайської філософської традиції розуміння музики як звукового втілення ідеалів гармонії, єдності та взаємопроникнення протилежних начал Усесвіту, звучання флейти підпорядковується онтологічній специфіці звука. Зокрема, у флейтовому звучанні п'ять музичних тонів (як і в музиці в цілому) у китайській філософії уособлюють першоелементи, явища природи, частини світу. Отже, як в

європейській, так і в китайській флейтових цивілізаціях звукообразні уявлення про світ проєціюються на конструктивні та темброво-акустичні особливості інструменту в його національних різновидах.

Розвиток флейти та флейтового мистецтва Китаю підлягає періодизації на основі застосування двох аналітичних підходів, обумовлених різноманітністю трактування та функціонування наведених понять. Перший підхід передбачає розгляд історії розвитку флейти як стародавнього національного інструменту, який дістав відповідних змін у формі, виконавських прийомах, оновлення функцій, що відбувалися упродовж тисячоліть. Другий підхід має бути заснованим на розгляді історії розвитку флейти як запозиченого з Європи дерев'яного інструменту протягом ХХ – початку ХХІ ст.

Отже, **актуальність теми дослідження** визначається її приналежністю до такого універсального напрямку сучасного музикознавства як міжкультурний та міжнаціональний діалог, що потребує звернення до методології дослідження, яка має базуватися на міждисциплінарному діалозі, зокрема загальної гуманітаристики та музикознавства, що уможливило просування теорії та історії виконавства на рівні науково-теоретичного узагальнення гуманітарного знання.

**Мета дослідження** – визначити форми міжкультурного діалогу у флейтовому мистецтві Китаю ХХ – початку ХХІ століть.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність вирішення таких **завдань**:

- охарактеризувати органологічні й онтологічні особливості традиційного флейтового мистецтва Китаю;
- визначити семантичні функції флейти, сформовані в китайських казках, а також звукові архетипи флейти в класичній поезії епох Тан і Сун;
- розробити періодизацію історії входження європейського досвіду до національного контексту флейтового мистецтва Китаю;

- розкрити сутність «нової програмності» у флейтових мініатюрах китайських композиторів;
- визначити особливості розвитку флейтових творів крупної форми у творчості китайських композиторів;
- на основі аналізу всього корпусу флейтових творів китайських композиторів сконструювати властиву їм узагальнену модель «досконалої форми».

**Об’єкт дослідження** – флейтове мистецтво Китаю.

**Предмет дослідження** – специфіка флейтового мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу.

**Методи дослідження:**

- принцип історизму, застосований з метою виявлення ознак спадкоємності при вивченні процесу формування і розвитку національних звукових архетипів флейти в китайському художньо-філософському мисленні і музичному мистецтві;
- індуктивний метод, за допомогою якого уможлиблюється усвідомлення цілісної картини формування звукових архетипів флейти в китайській культурі;
- порівняльно-типологічний метод, призначений для визначення типів міжкультурного діалогу, властивих флейтовій творчості китайських композиторів XX – XXI століть;
- системний підхід, що сприяє вивченню призначених для флейти творів китайських композиторів як системної організації<sup>4</sup>
- міфолого-символічний метод, залучений з метою визначення функцій чарівної флейти у структурі та змісті китайських казок;
- органологічний метод, уведений з метою встановлення специфічних ознак, властивих сімейству китайських флейт;
- в основу аналітичного вивчення флейтових творів китайських композиторів XX – початку XXI століть у пропонованій дисертації закладено

*історико-контекстний метод*, що передбачає вивчення матеріалу аналізу, виходячи з духовного контексту національної культури; адже звукові взірці музичного мистецтва Китаю постають як її елементи, пов'язані з її філософсько-естетичним, поетичним, театральним, образотворчим спадком;

– в основу семантичного аналізу китайського флейтового твору закладено тлумачення музичного твору як знаку, тоді як його субзнаки постають елементи твору;

– метод аналізу інтонаційної драматургії, за допомогою котрого встановлюються особливості музичних змістів у китайських творах для флейти;

– жанровий аналіз, що сприяє виявленню родових ознак флейтових творів китайських композиторів.

**Методологічною основою дослідження** є теорія діалогу, представлена О. Самойленко [119; 120]; інтонаційна концепція музики (поняття «інтонаційної ідеї»), відповідно до якої програмний зміст твору розглядається в контексті мовленнєвої та культуротворчої діяльності (О. Маркова) [98]. Теоретико-методологічний апарат дослідження зумовлений єдністю історичного, семіотичного, жанрово-стильового підходів до вивчення художньо-семантичних засад програмного інструменталізму в китайському флейтовому мистецтві ХХ – початку ХХІ століть.

*Теоретичне підґрунтя дисертації становлять:*

– роботи В. Апатського (1993), В. Дзисюка (2006), І.Ю. Єрмака (2020), В. В. Громченка (2020, 2021, 2022), В. Качмарчика (2008), А. Д. Черноіваненко (2019, 2020), Ю.І. Шутко (2008), присвячені дослідженню розвитку інструментального, зокрема духового мистецтва, а також формуванню виконавської майстерності флейтистів і мистецтва інтерпретації творів для флейти;

– наукові праці, у котрих міститься аналіз художніх та технічних

можливостей духових інструментів, насамперед флейти (роботи В.О. Богданова, В. В. Громченка, В.Ю. Дзисюк, А. Я. Карпяка, В. П. Качмарчика, П. Ф. Круля, О. Ф. Павленко, В.І. Степурка, А. Д. Черноіваненко, Ден Дзякунь, Пан Тін);

– праці з історії китайської музики, положення котрих посприяли визначенню специфіки китайської флейти минулого і сучасності (Sinian Shen, Van Pelt, Янь Інью, Юань Цзіфан, Ван Юйхе, Вань Аньго, Лі Ланьцин, Лі Шіюань, Чжан Цзінвей, Лю Чеюсуа);

– дослідження, присвячені вивченню китайських казок, уведення котрих до дисертації уможливило встановити семантичні функції чарівної флейти (А. Бичко, О. Гандзюк, І. Чирки, Сі Лі, Ху Цхонглін, Дофанг Шуо, Ліу Ан, Гао Бао);

– роботи, присвячені вивченню творчого спадку поетів епох Тан і Сун, аналіз котрих посприяв здійсненому у дослідженні визначенню звукових архетипів флейти (праці Я. Шекери, Ю. Безверхньої, О. Гузь, Т. Домашич, К. Мурашевич, О. Ніколенко, І. Філіної, Ань Ці, Вань Бо, Ван Хуейбін, Го Можо, Ге Цзінчунь, Дань Луцзи, Лі Фуцзюнь, Лі Чанжи, Ву Юганг, Ю Шу).

**Наукова новизна одержаних результатів дослідження** полягає в тому, що в ньому вперше:

– системно обґрунтовані особливості розвитку флейтового мистецтва Китаю в контексті міжкультурного діалогу Сходу і Заходу;

– розкрито органологічну та онтологічну специфіку традиційної флейтової культури Китаю;

– надано визначення семантичних функцій чарівної флейти, віднайдених у китайських казках;

– виокремлено характерні сюжетні мотиви, властиві китайським казкам про чарівну флейту;

– представлено систематику звукових архетипів флейти, що виникли в поезії доби Тан і Сун;



- розкрито шляхи успадкування та асиміляції досягнень світового флейтового мистецтва в китайському культурному часопросторі;
- встановлено напрями формування оригінального флейтового мистецтва в Китаї ХХ – початку ХХІ ст.

*Удосконалено:*

- наукові уявлення про специфіку успадкування європейського досвіду в контексті розвитку флейтової культури Китаю та еволюції національної музично-виконавської практики.

*Набули подальшого розвитку* дослідження китайського музичного мистецтва в контексті міжкультурного діалогу у взаємодії європейських та національних мистецьких процесів.

**Практичне значення одержаних у дослідженні результатів** полягає у доцільності використання його аналітичних положень у процесі підготовки до концертного виконання аналізованих у ньому флейтових творів китайських композиторів. Матеріали дисертації доцільно включати до навчальних курсів «Теорія та історія культури», «Історія світової музики», «Аналіз музичних творів», «Історія музики позаєвропейських цивілізацій», «Сучасна музика», «Історія і теорія виконавства на духових інструментах», «Загальної історії флейтового мистецтва», а також інших дисциплін гуманітарно-культурологічного спрямування у вищих навчальних закладах України і Китаю. Результати дослідження мають науково-методичний і навчально-педагогічний сенс для розробки навчальних програм, посібників, методичних рекомендацій.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення дисертаційної роботи обговорювались на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури та були представлені в доповідях на міжнародних та всеукраїнських конференціях: «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 2018, 2019); «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (Харків, 2018, 2019);

«Герменевтика в науках про дух» (Харків, 2018, 2019); «Захід – Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 2021 р.)

**Публікації.** Основний зміст дослідження розкритий у 8 одноосібних публікаціях, зокрема у трьох фахових наукових виданнях, затверджених МОН України, 1 зарубіжному виданні (Відень, Австрія), а також 4-х публікаціях апробаційного характеру (у збірках тез наукових конференцій).

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, 9 підрозділів, висновків, списку літератури. Загальний обсяг дисертації – 214 сторінок, з них основного тексту – 187 сторінок. Список використаних джерел включає 228 найменувань.

## РОЗДІЛ 1

### ЗВУКООБРАЗИ ФЛЕЙТИ У КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

#### 1.1. Флейта у контексті китайської міфосимволічної органології

У культурі Китаю велике значення має традиційне світосприйняття. Тому у флейтовій композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століть відбувається збереження та переосмислення національних символів, що походять з багатого стародавнього спадку. Зокрема, це стосується уявлення про п'ять тонів китайської гами, що, згідно з традиційним світосприйняттям, уособлюють першоелементи, явища природи, частини світу, а сама музика розуміється як утілення гармонії, єдності і взаємопроникнення протилежних начал Усесвіту, що проявляються у звуці. У контексті сучасної музичної культури Піднебесної китайська флейта постає як один із тембрових символів національної класичної традиції.

В історії китайського музичного мистецтва на сучасному етапі слід розрізняти два типи флейти – стародавню народну, що виготовлялася з природних матеріалів та мала ритуальні функції, та сучасну концертну європейського походження. Оскільки у флейтовому мистецтві Китаю ХХ – ХХІ століть збережені національно-культурні традиції музикування, а образ китайської флейти й досі характеризується в русі «музичної філософії», що, відповідно до сучасних настанов мистецтвознавства, пов'язаний з онтологічною специфікою художнього мислення флейтиста, необхідним завданням даного дослідження є вивчення основ стародавніх уявлень щодо ролі інструменту в контексті національної міфосимволічної органології.

Історичний розвиток китайської флейтової культури дозволяє усвідомити весь діапазон змін у флейтової майстерності виконавців, відбитих в авторських композиціях і в традиціях виконавського втілення-озвучування. Специфіка дослідження флейтової культури Китаю має визначатися

усвідомленням своєрідності діалогу між народним мистецтвом ритуально-сакральної традиції та сучасною академічною композиторською творчістю, призначеного для музичного інструменту європейського взірця. Як класичний канонічний інструмент, китайська флейта має ритуально-сакральні коріння, що зв'язують її із практикою музичної медитації. Уявлення про походження та роль флейти в китайській культурі пов'язані з розвитком міфологічних, етико-космологічних та музично-естетичних поглядів.

Витоки формування семантики китайської флейти мають міфопоетичне походження.

Флейтове мистецтво Китаю сягає своїм корінням IV-III тисячоліть до нашої ери. Перші історичні документальні свідчення про різновиди китайських флейт відносяться до XVI-XI століть до нашої ери, коли у стародавньому Китаї, як і прадавніх Єгипті, Сирії, Індії, виникли перші взірці флейти, виготовлені з природних матеріалів – бамбуку або кістки.

Розвиненість системи сакральних функцій інструменту дозволяє дійти висновку щодо наявності *міфології флейти в китайській культурі*, що постає як наслідок божественного походження і загального космогонічного значення музики як такої. Її винахід, як зазначає Ян Інью, пов'язаний із легендарним божеством Куєм – культурним героєм (або «високим предком», «божественним першопредком») китайської міфології [198].

Первісний зовнішній вигляд божества як хтонічної істоти надає можливість зробити висновок щодо виникнення міфу про створення музики у найдавнішу добу китайської міфології, яку Дерк Бодде (*Derk Bodde*) класифікує як «класичну» [172].

Три етапи еволюції слід виокремити в історії міфологічного розвитку зовнішнього вигляду Куя.

На початку формування китайської міфології вигляд творця музики мав хтонічний характер (одноноге безроге чудовисько, напів-бик, напів-дракон). У старовинних міфах багато уваги приділяється опису зовнішнього вигляду Куя як дракона і бика, що не має рогів, з однією ногою, людським обличчям,

завдяки чому вмів говорити. Хтонічний зовнішній вигляд Куя як чудовиська у вигляді одноногого безрогого бика поступово зазнало доповнення (злиття) з образом Дракона, що обумовило таке ім'я творця музики в китайському міфологічному світі, як Куй-Лун. Головна функція Куя визначається сучасними синологами як *капельмейстер*, тобто, управитель музичною гармонією в первинній світобудові. Згідно з національними уявленнями, Куй є винахідником як вокальної, так і інструментальної музики, співу і танців, а також прадавніх музичних інструментів, виготовлених з каменю і бамбуку. Покровитель співу і танців, Куй утворив саму основу національного китайського музичного мислення. Ці відомості містяться в трактаті «Люй-ши гунь цзи», згідно з якими Куй першим створив музику, узгодив шість тональностей – ладів і гармонізував п'ять тонів, щоби проникати по всім напрямам вітрів і підпорядкувати Піднебесну. Таким чином, тут розкривається природне походження пентатоніки як музичного засобу досягнення порядку на ритуальній основі, винайденої Куєм [99].

Як винахід верховного божества на ім'я Куй у китайській міфології постають і перші музичні інструменти. Магічна сила музичних інструментів, наприклад таких, що належали до «нефритового ліфотону» (тобто, до ударних), подвоювалася, завдяки сакральній ролі матеріалу, з якого вони були виготовлені (в китайській культурі нефриту належить священна функція). Під час гри Куя – верховного божества, першопредка Шан-ді (друга частина імені божества містить назву поперечної флейти *ді*) на виготовлених з нефриту ударних інструментах, до гри яких додавалися тембри лютней і флейт, з'являлися душі предків і зліталися птахи-фенікси: так відбувалася магічно-ритуальна дія, зміцнювався зв'язок поколінь, поєднувалося минуле і сучасне, здійснювалося відродження світобудови. Удари Куя по звуковому каменю мали значення своєрідного камертону, що давав лад всьому старовинному оркестру. Флейти, поруч з ударними і струнними, входили до оркестру, що їм керував Куй, приєднуючи свої голоси до музичної магії ритуалу. Завдяки флейтам, прадавній китайський магічний оркестр охоплював усі різновиди

інструментів – ударні, струнні, духові. В стародавні часи китайська музика мала ритуальний характер [172].

Чільне місце у музичній гармонії світу в китайській міфології належало флейті, роль котрої визначив «досконалий капельмейстер» Куй. Важливою у контексті розуміння значення флейти у давньо-китайській «гармонії сфер» є всезагальна міметична природа музики: зокрема, Куй «наслідував звукам гір і лісів, потоків і долин у співі». Із флейтою (*сяо і ді* як інструментів, що найчастіше виготовлялися з бамбуку – часткою водної стихії) пов'язувалася «музика води» у загальній світовій гармонії, скерованою Куєм.

Другий етап в еволюції образу Куя обумовлений змістом після-класичної міфології Китаю (за історичною класифікацією/періодизацією Дерка Бодде [там само]). У філософських трактатах III ст. до н.е. («Хань Фей-цзи» – «Трактат учителя Хань Фея») і «Люй-ши гунь цю» («Весни і осіні пана Люя») проголошено думку щодо того, що Куй вирізнявся не тим, що в нього була одна нога, а тим, що він був єдиним (тобто видатним музикантом), що в стародавньому китайському музичному світі достатньо було «лише одного», що дістав функції «капельмейстера Куя» [там само]. Антропоморфізацію образу Куя Дерк Бодде [там само] пояснює як анекдот часів Конфуція (551 – 479 рр. до н.е.).

Як і інші міфологічні герої, Куй поступово набув антропоморфних ознак. Наслідком цього процесу виявилось перетворення управителя музичною гармонією з хтонічної істоти на легендарну особу – музиканта, що жив при дворі міфічного імператора Шунь (або Сюн) і був призначений ним «міністром музики». У коло завдань міністра музики Куя входило поширити виховання за допомогою музики на всю Піднебесну і розробити музичні канони. У тогочасному літопису «Люйши чуньцю» у відповіді Кун-цзи (тобто, Конфуція) міститься відомість і щодо змінення зовнішнього вигляду міфологічного музиканта. Йдеться про заперечення щодо того, що в Майстра музики була лише одна нога. Натомість, у літопису йдеться про те, що *одного Майстра музики* буде достатньо, щоби встановити музичні канони (тобто,

замість *одноності* підкреслюється самодостатність Куя як єдиного головного музиканта) [172]. Таким чином, Куй посприяв встановленню канонів гри на усіх китайських музичних інструментів, зокрема, і на сімейство флейт. Унікальність Куя підкреслювалася також і тим, що він набув тлумачення не тільки як головний музикант при імператорі Шунь, але і як уподібнений самому імператору Майстер, тотожний божеству. У поступовій трансформації образу Куя з зооморфно-хтонічної істоти на антропоморфного правителя держави відображений характерний для китайської міфології в цілому процес, відзначений Дерком Бодде як перетворення на достеменну історію того, що спочатку було міфом, і перетворення богів на людські істоти. У цьому загальному руслі сімейство китайських флейт, зберігаючи своє божественне походження, все більш пов'язувалася із антропоморфізованим світом.

Го Мо-Жо (1892 – 1978) ототожнював Куя з Ді-Ку і Ді Цзюнем [19]. Ді-Ку – міфічний імператор Стародавнього Китаю (2436 – 2366 рр. до н.е.), який вважався божеством; Ді Цзюнь також був тлумачений як верховний владики і божество Піднебесної. Отже, Куй, уподібнений імператору, набував значення і правителя держави, що відповідає державотворчому значенню музики (у тому числі, і флейтової) в уявленнях стародавнього Китаю, і божества – покровителя музики. Функція творця музики в давньо-китайській міфологічній культурі полягала не тільки в гармонізації світу, але і держави. Слід підкреслити, що на другому етапі еволюції образу Управителя музики відбулося його розподілення на три рівнозначні втілення імператора-божества. Таким чином, образ Куя набуває своєрідного відображення такої загально-міфологічної властивості, як єдність, втілена у трьох обличчях. Солююча функція Куя у китайському музичному мистецтві трансформується на *«ансамблеву»*.

На третьому етапі, що характеризується науковим осмисленням китайської міфології (XX століття), хтонічне походження винахідника музики в китайському всесвіті не анулюється його пізнішим людським втіленням;

зооморфна і людська подоба створювача музики в пра-давній китайській культурі співвідносяться як два послідовні етапи розвитку міфології Піднебесної. Зовнішні метаморфози Куя відображають своєрідну диференціацію міфологій «класичного» і «після-класичного» Китаю і, одночасно, усвідомлення причин трансформації міфологічного персонажу [172].

Флейта в символічній органології китайської культури, належачи, в основному, до інструментів, виготовлених з бамбуку, і сьогодні, наслідуючи міфологічні традиції, пов'язані із Куєм (у минулому – хтонічним божеством), вважається священним інструментом, що володіє містичною силою. Матеріал, з якого виготовлялися стародавні флейти *сяо і ді* – бамбук, немов би створений самою природою для того, щоби своїм чарівним звучанням, подібним до подиху вітру, у процесі нескінченної медитації долучати слухача до божественного світу. Флейта успадкувала від бамбуку такі пов'язані з ним сакральні у контексті китайської культур якості як «літо, щирість, сила, душевна чистота» [199].

Звучання флейти у національній китайській культурі обумовлено онтологічною специфікою звука. Проекції звукообразних уявлень про світ у китайській культурі відображені у конструктивних та темброво-акустичних особливостях музичних інструментів. Завдяки лагідному звучанню, китайська флейта «сяо», що за звукообразними характеристиками близька до народної сопілки, за Ван Юйхе, співвідносяться з терміном «*псяо ля*», що означає Красу в її космологічному тлумаченні. Згідно уяві про світобудову, при звуках китайської бамбукової флейти енергія *ци* починає рухатися правильно [206].

Юань Цзінфан, розглядаючи специфіку національної китайської музики, відзначає, що стародавні китайські міфи та легенди свідчать, що *улюбленим музичним інструментом Будди була саме бамбукова флейта сяо*, оскільки, згідно стародавнім уявленням, *сяо* дарує осяяння, просвітління, захист від чорної енергії [204]. Бамбукова флейта у національному



культурному контексті набула значення оберегу і талісману. Щоб талісман не втратив свою силу, бамбукова флейта не повинна довго мовчати.

Флейта як один з найстародавніших інструментів має важливі комунікативні функції у традиційній національній китайській культурі. Маючи медитативне призначення, китайська флейта супроводжує ритуальну дію, слугуючи гармонізації світу, прокладаючи шляхи сполуки між земним і небесним світами, супроводжуючи зустріч живих з духами предків.

Музичній культурі стародавнього Китаю притаманна *поліфлейтовість*, адже її представляло ціле сімейство флейт. Флейтовий інструментарій в історії стародавнього Китаю підлягав внутрішній диференціації за природним матеріалом виготовлення, конструкцією та призначенням. Зокрема, у період Північних і Південних царств, коли придворна музика перебувала на найвищому професійному рівні свого розвитку, відбулося збільшення кількості підвидів інструменту у сімействі флейт [203]. Слід відзначити, що поліфлейтовість притаманна і китайському флейтовому мистецтву XX – XXI століть, де набуває іншого значення. У цей період флейтова культура Китаю спирається виключно на європейській взірць цього інструменту, зберігаючи при цьому зсередини усі властивості народних темброво-інструментальних традицій. Міметичний характер сучасного китайського академічного флейтового мистецтва обумовлений широкими виконавськими можливостями європейської флейти. Наслідуючи традиції національного китайського фольклорного мистецтва, європейська флейта здібна відтворювати ознаки тих виконавських тембрів, що у минулому поставали як властивості, притаманні сімейству китайських флейт.

Підкреслимо, що поняття поліфлейтовість сформовано на основі понятійного діалогу з Д. А. Андросовою, авторкою праці «Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві XX століття» [1]. Слід також відзначити, що у даній роботі поняття поліфлейтовість має два змістових значення. Перше з них пов'язано із політембровістю, властивою стародавній

китайській флейті (сімейству флейт); друге обумовлено властивій європейській флейті, успадкованою китайською музичною культурою ХХ – ХХІ століть, темброві можливості котрої дозволяють відтворювати різновидів стародавньої флейти у сучасному флейтовому мистецтві.

Старовинна китайська флейта (та сімейство її різновидів) – національний традиційний інструмент, що, постаючи як результат ремісницької майстерності, пов'язаний із національною обрядовістю і ритуалом, сприяючи збереженню сакральної пам'яті про світобудову. Старовинна китайська флейта мала як магічне, так і побутове значення, увійшовши до всіх видів мистецтва (музики, поезії, живопису, театру), набувши значення носія культурної спадщини прадавньої цивілізації. За Ян Інью, стародавня флейта була задіяна у жанрово-стильових різновидах китайської інструментальної музики – «*я-Юе*» (використовувалася для офіційних конфуціанських церемоній) і «*су-Юе*» (народна музика) [203].

Китайські інструменти, що входять до сімейства флейт, розрізняються за способом звуковидобування, матеріалом та процесом виготовлення, діапазоном, кількістю отворів, тембром. Різновиди традиційної китайської флейти вирізняють ментально-психологічні ознаки. Їх звучання, що вирізняється характерним темброво-колеристичним забарвленням, зумовлено природнім матеріалом, з котрого зроблені інструменти. Звуки бамбукової чи очеретяної флейти асоціюються з просторими китайськими природними ландшафтами (буддійські гірські храми, чайні та рисові поля). Китайські флейти, як і інші народні інструменти, а саме «*бяньцінь*» (літофони), «*бяньчжун*» (набори бронзових дзвонів), «*хун-чжун*» (дзвін), «*гоудяу*» (дзвін), «*юний*» (дзвін), «*бо*» (дзвін), «*гу*» (барабан), «*сюань*» (інструмент з глини), перш за все, використовувалися у так званих «*ритуальних оркестрах*» (за Ян Інью [203]). Однак з VIII століття у китайському флейтовому мистецтві, за Ван Юйхе, настає новий етап, котрий відрізняється виникненням інтересу до камерного музикування, а також посиленням тенденції професіоналізації виконавців [200].

Поряд з інструментальною музикою, стародавня китайська флейта мала зв'язки і з вокальним мистецтвом, про що свідчать численні записи у книзі «Шицзін». Тут, зокрема, йдеться про те, що поети-музиканти створювали пісні з філософським змістом, що виконувалися під супровід подовжньої флейти *сяо* [210].

Флейтове сімейство, котре репрезентують численні різновиди китайської флейти є матеріальним відображенням ідеальної *тяньлай* – Небесної флейти, що постає аналогом світобудови у філософсько-релігійному світі «Серединної країни» (Ван Юйхе [206]). Все життя Піднебесної відбувається під знаком Небесної флейти як музично-інструментальним символом світобудови.

За Юань Цзінфань, відомі такі стародавні різновиди флейти у музичній культурі Китаю [204]. *Гуді* – найстаріший різновид китайської флейти, як правило, виготовлений з кістки крила великого птаха, котрий у сучасній виконавській практиці вже не використовується. Він являє собою подовжній або поперечний духовий інструмент з пальцевими отворами. При розкопках вчені знайшли кілька кістяних флейт, вік яких оцінюється в 7800 – 9000 років. Такі флейти мали жовто-коричневий колір, а сім пальцевих отворів дозволяють засвідчують про існування в теорії музики того часу семиступінного звукоряду. Кістяні флейти є стародавнім китайським мелодійним інструментом, пам'ятник духовної культури, що вказують на те, що предки китайського народу, які жили в басейні річки Хуанхе в період раннього неоліту, вже використовували семиступінний звукоряд і володіли високо розвинутою доісторичної музичною культурою.

Хоча *сяо* відноситься до найстародавнішої доби в історії китайської музики, *Zhao Yin i Cai Xinzhi* в праці «*Snapshots of Chinese Culture*» зазначають, що «китайська подовжня флейта не має загальноприйнятої історії» [182]. Наведена думка авторів дослідження, виданого 2014 року, об'єктивно відображує неоднозначність сучасної оцінки історичних відомостей про флейту *сяо*. Невизначеність історичних відомостей про

флейту *сяо* обумовлена тим, що найстаріші трактати, в котрих згадується цей інструмент, мають не стільки документальний, скільки міфологізований характер. Згідно одним даним, історія флейти *сяо* охоплює біля 7 тисячі років. Найперші *сяо* (згідно відомостям, поданим *Lee, Yuan-Yaan* [174]) виготовлювалися з кості, фарфору, бамбука; сучасні флейти *сяо* – виключно з бамбуку. Ян Інью [203] вказує, що цей музичний інструмент виник за часів династії Хань (з III століття до нашої ери до III століття нашої ери). Упродовж довгої історії розвитку відбувалася еволюція інструменту, і його назви. До династії Тан (VII – X ст.) флейта *сяо* мала відношення до багатоствольної *пайсяо*, тоді як одноствольна флейта мала назву *ді*. Лише з XII століття за поперечною флейтою утвердилася назва «*ді*», а за подовжньою – «*сяо*» [там само].

У китайській філософсько-поетичній системі було побудовано концепцію значення бамбуку (ієрогліф «*чжу*» означає бамбук), що вплинула на семантику флейти як національного інструмента. Лі Цехоу зазначає, що бамбук як матеріал виготовлення китайської флейти набув значення аналогу *порожнечі* – великого всепороджувального начала, просторово-часової нескінченності, пов'язаної з досягненням відчуженого стану свідомості, відсутності границі між свідомістю і об'єктом; набуттям значення синоніму чистоти. Адже «чисте» у контексті китайської філософії означає порожнє, що є нічим не обумовленим [210].

Традиційна бамбукова продольна флейта *сяо* вважається найшляхетнішою серед сімейства флейт, виготовлених з природного матеріалу. Судячи з тексту трактату стародавнього трактата «*Юе-цзи*» («Нотатки про музику»), фрагменти котрого наводяться у праці за Лю Чесюа, назва інструменту має звукозображальний характер, що передає враження від течії води, що, до речі, стосується і інших китайських дузових інструментів, виготовлених з бамбуку: «Голос бамбукових інструментів ллється, як вода; завдяки цьому, можна зібрати людей разом» [214]. «Водяну» природу тембру бамбукової *сяо* слід пояснити походженням матеріалу

виготовлення: бамбук, що зростає біля води, зберігає її звуковий образ у своїй «пам'яті», навіть тоді, коли відбувається часо-просторовий розрив з його природним середовищем.

М'який, приглушений голос флейти *сяо*, як і гра на цьому інструменті, на основі спільної дихальної системи і «праці з життєвою енергією *ци*» пов'язані з системою цигун. Згідно стародавнім уявленням, китайська флейта дозволяє випрацьовувати правильне дихання, що сприяє вірній циркуляції енергії в організмі [214].

Що стосується органологічних властивостей *сяо* (подані у роботі Ван Юйхе [205]), то тут слід зазначити наступне: довжина інструменту коливалася від 50 до 75 см і навіть більше. На верхній частині інструменту міститься отвір, що має бути направленим у повітря. Кількість пальцевих отворів зазвичай дорівнює п'яти, що відповідає ладовій концепції китайської музики. Значно пізніше, під впливом європейської музики на флейті *сяо* для виконання півтонів було влаштовано ще два пальцеві отвори. Чотири отвори бамбукової флейти, розташовані в її нижній частині, призначені для точності строю. Крім того, існує ще два отвори, призначені для циркуляції повітря. В цілому, флейта *сяо* має 10 – 12 отворів різного призначення.

У китайській музичній культурі за умов збереження п'яти-звучної структури набули поширення флейти *сяо* двох строїв – *F* і *G* (пізніше під впливом європейської музики було додано напівтони). Діапазон флейти *сяо* дорівнював двом октавам (від «d» першої до «с» третьої октави) [там само].

До важливих особливостей органології *сяо* слід додати унікальність кожної бамбукової флейти, оскільки своєрідною є кожна природна бамбукова трубка. Звідси неповторність тембру кожного інструменту. Особливістю виготовлення *сяо* є «трудомісткий» і дещо непередбачуваний процес, що може і не завершитися успіхом (тобто ретельна робота на різних її етапах супроводжується високим процентом браку) [там само].

Зберігаючи магічне значення у культурі Китаю до теперішнього часу, подовжня флейта *сяо*, за Ван Юйхе, функціонувала у придворних церемоніях,

що супроводжувалися співом і танцями; відігравала значну роль у складі придворних оркестрів, при виконанні вокальних гімнів, а також в оркестрах, що супроводжували дію опери кунцюй. *Флейта сяо* до часів династії Тан (VII-X століття) відносилася до багатоствольної флейти *пайсяо* (аналог флейти Пана), що також виготовлялася з бамбука. При цьому, будь-які одностворні флейти називалися ім'ям ді. Свідченням про походження інструменту слугують керамічні статуетки, що відносяться до епохи династії Хань (202 – 220 до н.е.). Сяо використовувалася в сольному виконанні, в оркестрі, в ансамблі, а так само для акомпанементу традиційної китайської опери. Зі зростанням популярності поперечних флейт у XII столітті сформувалося розподіл на багатостворні флейти пайсяо, поперечні ді і подовжні сяо. Ці різновиди закріпилися у придворній і народній музиці у період розквіту китайської музики, який відносять до часу правління династій Сунь і Тан. Серед бамбукових інструментів Китаю *сяо* вирізняється епітетами «вишуканий», «витончений», «шляхетний», що обумовило його особливе значення у національній культурі як минулого, так і сучасності.

Якщо флейта *сяо* має відношення до втілення жіночого начала у семантичній системі музичної культури Китаю, то флейта *ді* уособлює чоловіче у флейтовому сімействі «Середньої країни». Якщо в традиційній культурі на флейті *ді* могли грати лише чоловіки, то на флейті *сяо* (за Лю Чесуа) – жінки [214].

До сімейства флейт входили: *ді* – поперечна флейта з шістьма отворами, *чжуді*, *пайсяо* – аналог флейти Пана, *хулуса*, вироблена з гарбуза-горлянки (подібно до європейської волинка, така флейта мала декілька труб), *сяо*, *таоцзян* [206].

Серед різновидів китайської флейти особливе значення належало великій поперечній флейті *ді*: створена з бамбуку, вона найповніше відображувала звукову символіку національної картини світу. Прийшовши до Китаю з Тибету більше двох тисячоліть тому, флейта *ді*, що у стародавні часи вважалася «царицею всіх музичних інструментів», існувала у вигляді

огорнутої шовком бамбукової трубки з 6 отворами. Таким чином, флейта *ді*, у конструкції котрої є місце як бамбуку, так і шовку, належить до музичних інструментів як роду шовку, так і роду бамбуку. Властиве флейті *ді* медитативно-меланхолічне звучання стало виразом того ідеального світу, до приєднання до котрого тяжіла людина стародавнього Китаю. У стародавньому Китаї бамбукова флейта *ді*, звучанню якої надавалися магичні властивості, вважалася «царицею музичних інструментів». Перевага бамбукової флейти *ді* над іншими різновидами інструменту обумовлена природною специфікою Китаю як «королівства бамбуку». Бамбук постає рослинним символом Китаю, а створена з бамбуку флейта — музичним виразом душі його народу [там само].

Інтерес до поперечної флейти *ді* зростав з розвитком світської народної музики, яка ще не набула значення «офіційної», що спеціалізуються на прикладному призначенні (ритуальному, церемоніальному, придворно-палацевому або розважальному).

Флейти *ді* існували двох різновидів, використовуваних у залежності від жанрового призначення та сфери функціонування: *цуйді* була затребувана в оркестрі музичної драми жанру «*куньцюй*», а *банді* (*її стрій вищий за цуйді*) – в оркестрі музичної драми жанру «*банцзи*». Флейта *ді*, що використовувалася в ансамблі з арфою кунхоу, лютнею, циною, піпою, була найпопулярнішим інструментом в будинках світської знаті Китаю, коли з VIII століття стало розвиватися домашнє камерне музикування [206].

Флейта *ді* (згадується у пам'ятках китайської літератури III – II століть до н.е., про що засвідчують, зокрема, «Чжоуські ритуали» (за *Zhao Yin i Cai Xinzhi* [182])) виготовлялася не тільки з бамбуку, але й з каменю. Про можливе «камінне» походження флейти *ді* засвідчує сюжет однієї зі старовинних китайських казок, а саме «*Каміні Діди*», до магичної дії котрої уведені як камінні, так і бамбукові флейти. Головними ознаками флейти *ді* (або *діди*) є її горизонтальна конструкція, на відміну від продольної флейти *сяо*; наявність мембрани з очерету, розташованої між видувним отвором і отворами для

пальців [203].

У часи династії Тан набула поширення вертикальна флейта *чиба гуань* (або *чиба*). Однак поступово флейта *чиба гуань* перестала згадуватися у старовинних рукописах, оскільки її цілком замінили *дунсяо* – одним з різновидів *сяо* (за *Zhao Yin i Cai Xinzhi* [182]). Тобто, *флейту чиба гуань* слід вважати інструментом, що увиразнив звуковий образ китайської флети, властивий музичній культурі доби Тан.

*Чжуді* – ще один різновид поперечної одноствольної бамбукової флейти, зазвичай використовувану в струнно-духовій музиці понад 2400 років тому. Сучасна *чжуді* виготовляється з чорного бамбуку з одним мембранним і шістьма ігровими отворами [203]. Її поширення в сольному виконанні та в оркестрі зумовлено стародавньою традицією, а з розвитком оперно-театральної культури її стали використовувати для акомпанементу у традиційній китайській опері.

*Хулусі* – духовий інструмент сімества флейт, що володів особливо красивим тембром, відомий як «китайська волинка». В народі використовується також ще одна назва цього різновиду флейти – «*біландао*». Назва відображує специфіку гри на інструменті: «бі» означає духовий інструмент, «дао» – спосіб гри, «лан» (вертикальний спосіб гри). *Хулусі* – інструмент зі складною конструкцією, в котрій присутні дві додаткові бурдонні трубки для фонового низького регістру. Бурдонні трубки можна відкривати або закривати, коли необхідно, змінюючи експресію музики у сольному виконавстві [там само].

*Таоцзян* – різновид стародавньої традиційної китайської флейти, що нагадує керамічний ріг, вперше був знайдений при розкопках в Лінянхе (повіт провінція Шаньдун). Зроблений вручну з глини, він видає гучні, хрипкі звуки [там само].

У виконавстві на флейті у стародавні часи великого значення набуло темброво-регістрове забарвлення інструментів, що залежало від якості вдунання повітря до отворів. Серед них є один унікальний отвір, що



покривався тонкою (мікронного вимірювання) очеретяною плівкою, вібруючою під час гри. Ця своєрідна мембрана, що клеїлася за допомогою китайської рослини типу часнику (доволі швидко зношується), надавала інструменту яскравий, неповторний дзвінкий тембр, аналог якому важко знайти у світі [там само].

Традиційній музиці Китаю в цілому притаманний розподіл на дві жанрові групи, обумовлені місцем виконання. За цією класифікаційною ознакою виникають дві групи жанрів – музика на пленері (*чи-пучі*) і музика в приміщенні (*цо-пучі*). Такий розподіл музичних жанрів був властивий і стародавній флейтовій музиці. Показово, що у китайській композиторській музиці для європейської флейти ХХ – початку ХХІ століть домінують твори, що за своєю програмою мають пленерний характер (тобто, такі, що мають відношення до *чи-пучі*). Але умови виконання засвідчують, що твори, пленарні за змістом, в умовах сучасної культури функціонують, згідно розвитку європейської традиції, у «закритих приміщеннях», тобто концертних залах, відповідаючи традиції *цо-пучі*. Отже, пленерні за змістом флейтові твори композиторів ХХ – початку ХХІ століття виконуються у закритих приміщеннях. Тобто, у сучасному флейтовому мистецтві Китаю (композиторському і виконавському) відбувається синтез двох стародавніх традицій виконання – *чи-пучі* і *цо-пучі* [204].

Отже, впровадження *поняття поліфлейтовість* щодо китайського традиційного музичного мистецтва обумовлено системним характером, властивим сімейству флейт у Піднебесній, що включає інструменти, різні за конструкцією, матеріалом виготовлення, технікою виконання, і, поруч з цим, мають спільне коло сольних, ансамблевих і оркестрових функцій та об'єднані до вищої родо-видової єдності. Натомість у сучасній китайській флейтовій композиторській творчості, котрій притаманно утілення тембрального розмаїття традиційної китайської флейти у монофлейтовій природі європейського духового інструменту спостережені прояви *стилістично-тембрального плюралізму* (стилістично-тембральний плюралізм фортепіано у

творчості українських композиторів покоління 1960-х років вивчала Є. О. Басалаєва [5].

Загальний процес розвитку китайської стародавньої музичної культури своєрідно відобразився на національному флейтовому мистецтві. З розвитком традиції придворних церемоніалів все більше з'являлося оркестрових музикантів, які грали на флейтах у великих придворних оркестрів, до складу яких входило від трьохсот до восьмисот виконавців на різних інструментах.

Особливого значення у стародавньому Китаї мало сольне виконавство на флейті, що вплинуло на розвиток сучасного флейтового виконавства. В історії стародавньої музичної культури Китаю збереглися імена легендарних флейтистів – *Сім Сянчжай*, *Цай Юн*, а також *Хе Маньцзи*, *Сюй Хеци*, *Дуань Шаньбень*, *Лі Гуйнянь*, які робили перші музичні обробки китайських народних пісень для виконання на флейті [203].

У XIII – XIV століттях розпочався процес формування регіональних вокальних та інструментальних жанрів за участі флейти. Найвідоміші з них: вокально-інструментальний «яньге», що об'єднує народний танець і спів; «ляньженьчжуань» – жанровий різновид музичної драми у вигляді діалогічної п'єси і близький до нього «ляньженьтай»; «хуагу» – традиційна пісня під музику з елементом драматичної дії (вокальні сценки під музику); «нанма» – тибетський танець з речитативом [204].

Жанрова диференціація старовинної китайської ансамблевої музики за участі флейти властива народно-пісенним оповідям. Їх внутрішньо-жанрові різновиди пов'язано з модифікаціями інструментального складу, зокрема, представниками сімейства флейт. Наприклад, пісенна оповідь «дагу» виконувалася у супроводі струнних, барабана і флейти пайсяо; «цїньшу» – у супроводі флейти сяо; «таньци» – у супроводі *піпи* або флейти хулуси; пісенна сповідь «цзоучан» (театралізована пісня в особах) виконувалася, на відміну від інших паралельно існуючих під-жанрів, ансамблем з кількох різновидів флейти – *сяо*, *ді*, *пайсяо*, *хулуси*. Розподілялися китайські народно-пісенні оповіді за участі китайської флейти і на основі належності до певної

темпової групи: «*куайбань*» (швидка оповідь) призначалася для флейт *сяо і пайсяо*; «*маньбань*» (повільна оповідь) – для флейт *хулуси і ді*. Отже, різновиди флейти відповідали зміні внутрішньо-жанрового типу пісенної оповіді, її звукообразного змісту [там само].

## 1.2. Семантичні функції чарівної флейти у китайській народній казці

Китайська казка, що, за І. Чиркою, зберегла «яскравий спогад про минуле людства, погляди предків на світ, природу тощо», «має усталену поетику (композицію, образність, ритміку), охоплює багато динамічно змінюваних подій» [145, с. 190], «з'явилися, певно, тоді, коли утворилася китайська держава», тобто «понад три з половиною тисячі років тому» [там само], постає джерелом усвідомлення семантичних функцій флейти – одного з найстародавніших музичних інструментів Піднебесної. Сформовані у прадавні часи, китайські чарівні казки як відображення національної ментальності містять збережену сакральну інформацію про виникнення та призначення флейти, що донині відіграє важливу роль у національній художній культурі.

Китайська флейта постає як *персонаж (оповідач)* чарівних казок, завдяки якому у казковому сюжеті відбуваються чудові події, як атрибут (магічний предмет), що супроводжує героя у його мандрівках у потойбічний світ, сприяючи перемозі добра у боротьбі із втіленням зла. За участі флейти на переломних етапах у розвитку сюжету чарівних китайських казок відбуваються метаморфози, магічні перевтілення, що охоплюють і героїв, і всю світобудову, відбиту в епічній формі.

А. Бичко, розробляючи типологію казок, виходить з прийнятої в українському літературознавстві класифікації, запропонованої Аарне Томпсоном 1912 року. Виходячи з її властивостей, китайські казки за участі флейти доречно віднести до такого класу як «казки з магією». До цього класу

відносяться «казки за участю наділених надприродними силами осіб (порадників – знавців таємного знання та ритуалів, родичів з незвичайними здібностями, як-от здатність перетворюватися на тварин, чарівним чином виконувати складну роботу, а також помічників з надприродними силами та осіб, які дають надзвичайні завдання), або з використанням надприродних сил (заклять, місць, надприродних істот чи наділених незвичайними властивостями звичайних створінь)» [9]. Дійсно, герої китайських казок за участі флейти володіють «фантастичними якостями» (за Гандзюк О. М. [16]) як такі, що розміщені у чарівне оточення знавці ритуалів або випадково уведений до сакральної дії особи, вирізняються надприродною силою та здібностями. Уявляється також, що до характерних властивостей китайських казок із магією доречно увести також певні магічні предмети, за допомогою котрих відбуваються усілякі дива. До таких магічних предметів у казках такого тематичного кола слід віднести і флейту, що набуває чарівного значення. Через китайські казки про чарівну флейту розкриваються визначені А. Д. Черноіваненко «міфопоетичні аспекти музичної інструменталістики» [142].

Семантичні функції сакральної флейти як магічного предмету упродовж дії китайської казки проявляються, завдяки співдії з тим героєм, котрий володіє (виготовляє) чудодійний музичний інструмент. Тобто, функції чарівної флейти проявляються виключно у зв'язку із тією чи іншою казковою особистістю.

Визначення семантичних функцій чарівної флейти у строкатих сюжетах китайських казок передбачає розкриття магічного змісту казки. Китайські казки про флейту як сакральний предмет (його значущість може бути підкреслена його специфічними ознаками, наприклад, золотавістю), що обумовлює організацію сюжету, слід віднести до класу чарівних. Китайські казки про чарівну флейту доцільно об'єднати у своєрідний цикл, сформований навколо магічної ролі цього музичного інструменту у сакральному часі-просторі Піднебесної.

Китайські казки про чарівну флейту слід віднести до вербальних прообразів і аналогів знакової структури музичного тексту, у котрому міститься художній образ цього музичного інструменту. Визначення семантичних функцій чарівної флейти у структурі та змісті китайських народних казок не обмежується тільки певним сюжетним (предметним) полем, але поширюється на музичний всесвіт, властивий давній культурі Піднебесної.

Казкові сюжети про китайську флейту складаються з комплексу *мандрівних мотивів*, що переходять з казки до казки. Серед характерних сюжетних мотивів казок про чарівну флейту – викрадення нареченої/сестри, її пошуки нареченим/братом та подальше визволення з іншого світу, ходіння визволителя до потойбічного світу (підземного або небесного), врятування володарем чудесного предмету (тобто, флейтою) полоненої дівчини і можливе одруження з нею, перемога у минулому знедоленого героя-змієборця у боротьбі зі злом (змієм або злими родичами). Як магічний предмет, чарівна флейта сприяє гармонізації світу у казковій сюжетитці. Герой, озброєний флейтою, перемагає сили зла, проявляючи свої таланти і чарівні властивості музичного інструменту. Сюжетні мотиви, об'єднані за логікою дива, оформлюються у цілісну чарівну оповідь, за допомогою магічного інструменту – флейти.

*«Казка старої флейти»* (надрукована у збірці Сі Лі «Класичні історії про гори і річки» [215]), містить сакральні знання про виникнення, зовнішній вигляд, призначення, долю музичного інструменту. Ця казка має бути віднесеною до класу казок про походження предметів, явищ, елементів світу (має відношення до казок етіологічного типу). Набувши жанрових ознак оповіді, викладеної від імені флейти, казка старої флейти постає як *сповідь* музичного інструменту. *Одухотворення флейти, її анімація* – умова формування семантичних функцій музичного інструменту у цій китайській чарівній казці. Голосу флейти призначена *семантична функція монологу-сповіді від першого лиця, розкриття потаємних сторін душі героїні*.

*Сповідальність і монологічність* набувають значення семантичних функцій флейти, властивих даній казці.

Важливим етапом сюжету казкової оповіді є доволі реалістична історія виготовлення флейти з бамбукової тростини. Винахід людини, виготовлений нею власноруч, флейта набуває гносеологічної та онтологічної функцій, виконує своє призначення – служіння людству. Лаконічний опис зовнішнього вигляду флейти, покритої «чорним блискучим лаком» є важливим з *органологічної точки зору*.

«Казка старої флейти» містить інформацію щодо *до-історії* музичного інструменту, передумов його народження. Від імені старої флейти викладено етапи перетворення звичайного бамбукового паростку на музичний інструмент, поступове усвідомлення власного призначення, здібність на саможертвність в ім'я життя інших. Поступово трансформація, основана на одухотворенні звичайної бамбукової тростини, що перетворюється на чарівну флейту, охоплює весь казковий час-простір: розповідь старої флейти охоплює межі казкового китайського всесвіту, змінюючи його.

Умова магічної метаморфози – трансформація монологу на діалог, що формується у наслідок співставлення реплік бамбукового паростка-дівчини і паростка-брата, що мріють про завершення свого рослинного існування з метою майбутнього служіння людям. Два шляхи служіння окреслені у мрійливій уяві паростків бамбуку. Бамбуковий паросток із жіночою душею (майбутня флейта) мріє про *допомогу постійну*, таку, що триває роками, для чого необхідно бути «такою *розумною*, щоби завжди бути корисною людям». Натомість бамбуковий паросток із чоловічою душею мріє про іншу долю: для брата майбутньої флейти «найкраща допомога – у тяжку хвилину». Надання бамбуковій флейті призначення, базованого на усвідомленні раціональності і корисності властивого їй мистецтва, постає як важлива семантична основа розгорнення казкового сюжету.

Матеріалізація мрій брата і сестри (бамбукових паростків) обумовила їх прийдешні перетворення. Бамбуковий паросток із чоловічою душею

перетворюється на смолоскип; вщент згорівши, він рятує людей, що заблукали вночі. Бамбуковий паросток із душею дівчини, зрізаний чоловіком, який дбайливо прорізав у ньому дірочки та вкрив лаком, стає флейтою, супроводжуючи людину довгі роки, переходячи, як духовний спадок, від покоління до покоління.

Завершення «Казки старої флейти» постає як концентроване викладення досвіду та переживань *душі флейти – сховища* радісних та сумних *спогадів*. Але навіть тоді, коли флейта співає свою найвеселішу пісню, в її голосі бринить одна сумна нотка: адже вона ніколи не забуває про свого брата. Останній розділ казки – своєрідна мораль, викладення головної ідеї, де концентроване подано справжнє призначення інструменту, осмислене упродовж довгого життя. Визнаючи правоту брата, стара флейта вважає, що кращою допомогою є допомога у біді. Голосу флейти підвладно виразити настанови загиблого брата, який вважав, що допомога іншим виключає думки про себе. Бамбуковій флейті властива *мнемотична функція*: вона перетворюється на втілення пам'яті про подвиг в ім'я людства, співаючи про брата, коли цього потребує людина. З образом бамбукової флейти пов'язане звучання *вічної музики світобудови*, що надихає стомлену відчаєм людину.

Важливим щодо визначення звукового архетипу флейти у національній китайській культурі є тлумачення її голосу як вокального, а її вислову – як пісні, у котрій бринить душа. *Пісенна (вокальна) співочість* – один з тих архетипів китайської флейти, чия семантична функція зберіглась у сучасній композиторській музиці Піднебесної. У китайських казках про чарівну флейту розкриваються ознаки тієї «інструментальної вокальності», що постає предметом розгляду у науковій роботі В. В. Громченка [25].

*Призначення флейти – оспівувати подвиги героїв, які віддали життя за щастя людей, бути живим втіленням пам'яті народу*. Отже, за типом змісту жанрову властивість китайської флейти потрібно пов'язати з *одою*. І хоча на завершення казки флейта визнає, що всі її пісні не варті того світла, що освітлило долину і допомогло знайти дорогу темної-темної ночі, її

пісенний голос оспівує рятівне світло, а жіноча душа постає тим святилищем, де зберігається джерело негасимої пам'яті про героїв.

Саме у до-флейтовому, рослинному «періоді» існування містяться передумови перетворення бамбукового паростку із дівочо-жіночою душею на музичний інструмент. Мрії одухотворених рослин про власне призначення, служіння людині, передують чарівній метаморфозі, коли природне явище набуває значення творіння рук людських. Передумова перетворення – втілення мрії про служіння людині, здатність на жертвність та подвиг в її ім'я.

Виходячи зі змісту «Казки старої флейти», слід дійти висновку, що у контексті китайської музичної культури флейта постає як інструмент, що має мрійливу, самовіддану жіночу душу, жіночий тембр інструментального голосу. Властивий жіночій душі музичного інструменту природний розум обумовлює постійність її допомоги людям, а вокальна природа голосу – зв'язок з піснею. Предметом оповіді інструменту с жіночою душею стає подвиг, створений чоловіком, що актуалізує одичну жанрову спрямованість музики китайської флейти – *хранительку пам'яті*. У духовних межах казки поєднується минуле і майбутнє: *діапазон часу-простору флейтової сповіді не знає меж, тяжіючи до вічного і нескінченного*.

Рятівну функцію має музичний інструмент у чарівній казці «*Золота сопілка*» (надрукована у збірці казок, зібраних Лі Сі [215]), що містить такі сюжетні етапи розвитку, як викрадення злим драконом дівчини, народження провіденційного героя-рятівника, його ходіння у потойбічний світ, неочікувана поява сопілки (магічного предмету), битва парубка з драконом та перемога над ним, щасливе повернення додому (разом із врятованою героїнею). Якщо у «Казці старої флейти» міститься історія створення музичного інструменту за участі людини, то у «Золотій сопілці» поява сакрального предмету постає як божественний дар, знак небесного покровительства, передумова майбутньої перемоги героя над злом. На відміну від «старої флейти», золота сопілка має втаємничене, божественне



походження і не менш втаємничене зникнення.

Уведення своєрідного двійника флейти – сопілки (сакрального предмету) до сюжету казки постає як результат першого подвигу героя (усунення каменю, що загородив дорогу) на шляху до порятунку старшої сестри, викраденої драконом.

Під чарівні звуки золотої сопілки (двійника флейти), на якій грає Ян Мейцзи, танцюють представники тваринного світу – жуки, черв'ячки, жаби, ящірки. Чарівний голос сопілки пробудив оточуючий світ до танцю: чим гучніше грає сопілка, тим швидше кружляють істоти у вихорі танцю; коли ж вона стихає, танок припиняється. У сюжеті казки «Золота сопілка» розміщені три танці – комах і два танці дракона.

Якщо перший з танців чудовиська під звуки флейти завершується його удаваним каяттям і збереженням життя викрадача дівчини, то другий, що триває упродовж семи днів і семи ночей, завершуючись лише після смерті дракона. Таким чином, втілюється така функція флейти/сопілки як гармонізація стихія, утихомиріння (приборкання) зла. У метафоричному змісті, сопілка/флейта набуває значення смолоскипу, за допомогою котрого уможлиблюються подолання зла і перемога добра. Отже, особливістю розгорнення казкової дії є поступове розширення сакрального хронотопу та впливу флейтової музики, яка завершується смертельним покаранням злодія і торжеством добра. *Так виникає своєрідна танцювальна сюїта у структурі казки.*

Роль золотої сопілки не обмежується «земним» хронотопом: її функція полягає у медіації земного і небесного часо-просторових вимірів.

Сюжетний мотив війни з драконом у казці «Золота сопілка», де розкривається переможна функція чарівної флейти у батальній сцені за участі земного хлопця і дракона, містить два етапи. Спочатку хлопець пожалів дракона: припинивши грати на сопілці, Ян Мейцзи залишив було його жити. Другий танець дракона тривав сім днів і сім ночей, поки з дракона вийшов увесь дух. Завдяки золотій сопілці, що набуває значення аналогу чарівного

меча, відбуваються випробування (проходження крізь вогонь) та перемога героя. *Золота сопілка має посередницьку, рятівну (спасіння викраденої дівчини), охоронну, караючу (смерть дракона) та переможну семантичні функції. Звуки сопілки слугують гармонізації світу, сприяючи перемозі над тератоморфною істотою, скидають носія зла у безодню смерті. Танець під сопілкові звуки набуває функції боротьби зі злом в ім'я добра і любові. Сопілковий танець впливає на оточуючий світ, повеліваючи ним.*

Важливою ознакою казки і створення образу гравця на сопілці/флейті – своєрідного китайського втілення іпостасі *homo ludens*, завдяки майстерності котрого втілюються магічні властивості музичного інструменту – посередника між світами, переможця над злом, втіленим в образі дракона.

Сакральний час-простір казки про золоту сопілку як магічний предмет обмежується центральною частиною чарівної оповіді. Саме тут сопілка, пов'язана з образом музиканта – героя-визволителя, виконує рятівну і караючу функції. Що стосується зав'язки (викрадення, народження героя) та розв'язки, коли сакральна дія припиняється (повернення додому та щасливе й багате життя родини), то тут золота сопілка відсутня: оскільки в її магічній дії більше немає потреби, вона нібито «розчиняється» в побутовій кінцівці казки. З'явившись, невідомо звідки, золота сопілка зникає також неочікувано.

Якщо у «Казці старої флейти» магічна сила музики проявлялася крізь своєрідну інструментальну пісню без слів, то у казці «Золота сопілка» вона розкривається через танець. У першому казковому сюжеті магічна сила музичного інструменту розкривається у наскрізній драматургії казки; у другому – завдяки сюїтній організації цілого. Якщо у «Казці старої флейти» магічний голос музичного інструменту звучав від початку до кінця оповіді, то у змістовне поле дії золотої сопілки обмежено його затребуваністю як чарівного атрибуту. У «Казці старої флейти» функції музичного інструменту розкриваються через оповідь-пісню; у «Золотій сопілці» – через танцювальну дію. Поруч з тим, різні за своїм зовнішнім виглядом, створені з різних природних матеріалів (флейта, вкрита чорним лаком; золота сопілка), а також

ступенями прояву у структурі казкових текстів, музичні інструменти мають спільну функцію сакрального предмету, чарівного атрибуту, що слугує людині, завдяки котрому відбувається медіація світів, перемога над злом.

Плин розвитку дії у казці «*Каміння Діди*» (надрукована у збірці «Казки Тайпін Міскеллані» [219]), що дістали свою назву від одного з імен стародавньої китайської флейти, охоплює всі п'ять стихій національного всесвіту – землю, небо, воду, повітря, почуття. Сакральний час-простір казки про флейту, звуки якої пробуджують любов та вгамують стихії, має конкретне географічне посилення: казкова дія відбувається на березі Жовтого моря.

Властивий «Камінням Діди» ускладнені і заплутані шляхи казкової різноманітності є найрозвинутішими у порівнянні з іншими китайськими «флейтовими» казками.

Характерними ознаками казкової дії у «Каміннях Діди» є присутність флейти на кожному етапі розгорнення оповіді, а також посилення магічної ролі музичного інструменту упродовж розгорнення чарівного дійства.

Драматургії казки характерна наявність своєрідного пейзажного обрамлення: на її початку і наприкінці наведений опис каменів, схожих людей-флейтистів, призначення яких – охороняти землю від морської бурі (приборкувати водяну стихію) флейтовим свистом, що народжується завдяки вітру. Подібна пейзажна імпровізаційна арка вирізняє драматургію багатьох флейтових творів китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століть. Що стосується центрального розділу казки, то він уявляє собою історію перетворення закоханих флейтистів – юнака і дівчини (представників людського і фантастичного світів) на камні з людськими фігурами, що розпочинають грати, як тільки подує вітер, що провіщує бурю. Отже, у цій казці також є образ флейтиста в іпостасі *homo ludens*, що розкривається у чоловічому і жіночому втіленнях.

Важливо відзначити, що, на відміну від попередніх казок, де представлена сольна гра на флейті/сопілці, у «Каменях Діди» репрезентований флейтовий дует. Тобто, потрібно дійти висновку щодо втілення у хронотопі

китайської казки як *сольного, так і дуетно-ансамблевого флейтового виконання*.

Три етапи розвитку флейтового сюжету слід виокремити у центральній частині казки. Перший етап, що виконує функцію зав'язки дії, пов'язаний з образом юнака-рибалки, який, сидячи на каміні біля моря, настільки чудово грав на флейті, що дістав ім'я Діді (у перекладі з китайської означає флейта). Слід відзначити, що образ флейтиста-рибалки набув втілення і в китайській композиторській музиці ХХ століття (наприклад, у «Пісні на риболовлі» Ло Сухуа в обробці Лі Гочуана).

Завдяки створенню образу флейтиста, у казці виникає олюднення флейти, формується нерозривна єдність магічного інструмента і гравця на ньому, їх уподібнення один одному, долучення до поналюдського світу. *Вихід за межі іманентного, долучення до трансценденту – одна з семантичних функцій флейти*, сформованих упродовж першого етапу розвитку казкової дії. *Медійна, посередницька функція флейти* затверджується на цьому етапі оформлення казкового сюжету.

Гра флейтиста зачаровувала не лише людський, але й водний світ: «солодкі звуки флейти» поєднали локуси казкового часу-простору своєю магічною силою. Магічні функції флейти поширюються на *людину, яка грає*, – посередника між стихіями.

Другий етап розвитку казкової дії, обумовлений розкриттям такої семантичної функції флейти, як *пробудження любовного почуття, втілення голосу любові*. Серед слухачів музики флейтиста особливе значення надано образу золотої рибки. Коли, за порадою Старого, Діді став грати «*веселі пісні*», золота рибка все частіше припливала до берега, аж поки не перетворилася на прекрасну дівчину – дочку морського дракона. Отже, і в цьому казковому сюжеті зі звуковим образом флейти пов'язана *інструментальна пісенність*. Насолоджуючись грою хлопця на флейті, дівчина закохалася у музиканта і покинула свого батька. Отже, на другому етапі розвитку казкової дії флейта постає як *втілення призивного голосу*

*любові, джерело естетичної насолоди.*

На третьому етапі розвитку казкової дії, після того, як розгніваний батько-дракон нападає на людський світ, знов з'являється образ безіменного Старого, що подає закоханим ще одну безцінну пораду. Старий як герой над дією відкриває закоханим хлопцю і дівчині таємницю шляху до спасіння: *з кінцевої частини золотавого бамбуку потрібно зробити дві флейти і грати на них їм обом аж до того, як не вгамуються морські хвилі.* На цьому етапі розвитку казкового сюжету важливий мотив виготовлення двох флейт з бамбуку, що також містить інформацію про специфіку виготовлення флейти, її природне походження. Цей сюжетний мотив, якому властиві онтологічна та органологічна функції, поєднує «Каміння Діди» з «Казкою старої флейти».

*Зазвичай у китайських казках йдеться про соло флейти, що відіграє сакральну функцію.* При чому саме чоловік, як правило, грає на музичному інструменті, що володіє дівочою душею. Завдяки грі на флейті відбувається перехід із земного світу до світу потойбічного (фантастичного) і повернення до людської сфери. Однак своєрідність казки «Камні Діди» полягає у тому, що у ній, окрім чоловічого соло флейти, важливу роль відіграє й гра дівчини, внаслідок чого виникає *чоловічо-жіночий флейтовий дует (ансамбль).*

Закохані дівчина та парубок, утворивши флейтовий дует, перемагають гнів підводного дракона (батька дівчини), вгамовують бурю, встановлюючи гармонію стихій. Піднявши бурю, морський дракон – батько дівчини – намагався повернути дочку, яка втекла від нього заради земної любові. Отже, і в цій казці, завдяки магичній ролі флейти відбувається перемога над бунтівною загрозливою стихією, що приймає образ дракона.

Ім'я Діди поширюється і на морську царівну: знаком об'єднання душ закоханих юнака і дівчини стає спільне ім'я. У підсумку ім'я Діди об'єднує не тільки закоханих парубка і дівчину, але й чарівні флейти і камні. Багатозначність імені Діди обумовлена спільністю функцій пробудження любові та гармонізації стихій.

Заключна метаморфоза полягає у перетворенні закоханих героїв-флейтистів на камні Діді, що охороняють земний світ від буйства морської стихії. Відіграючи роль постлюдії, розв'язка повертає розвиток казкової дії до змісту «прелюдійного» розділу. Флейти, навіки з'єднані з музикантами, перетворені з бамбукових на кам'яні, набувають надлюдського значення. Аркова конструкція казки про камні Діді, сформована навколо історії про чарівні флейти, що пробуджують любов, вгамовують бурю, розподіляють стихії, охороняючи землю від бурхливого моря. Сюжетний мотив «прелюдії» відображується у «постлюдії»: *злиття флейт і флейтистів в єдину одухотворену стихію – камінь, що свистом припиняє морську бурю і буйство вітру, затверджує значущість охоронної функції музичного інструменту – носія гармонії. Флейтист як людина, що грає, переходить зі світу часу до вічності, сприяючи досягненню гармонії стихій.* Соло чарівної флейти, а потім і дует флейт, відіграють гармонізуючу, охоронну роль у сакральному часі-просторі казки.

Золота сопілка сприяла приборканню вогню; флейти діді – угамуванню води. В обох казках пробудження згубної стихії обумовлено гнівом дракону, що підіймає вогняну/водяну бурю.

У казці про камінні флейти важливу роль відіграє герой над дією – невідомий Старий. За його порадою юнак і дівчина виготовляють флейти з частини бамбуку, щоби грати на них аж до угамування морської стихії (приборкання старого дракону).

У казці «Каміні Діді» флейта існує у двох формах: як виготовлена людиною з бамбуку і як інструмент з каменю, створений природою. Походження та виготовлення флейти, на якій на початку казки грав юнак, в якого згодом закохується дочка морського царя, залишаються невідомими. Упродовж розвитку казкової дії функції флейти змінюються. На першому етапі казки флейта має значення пробудження любовного почуття; бамбукові і кам'яні флейти мають охороняти землю від гніву морського царя, угамовувати водну стихію, гармонізуючи світи.

У китайських казках «Золота сопілка» та «Каміні Діди» спостерігаються спільні за функціями персонажі (герой-флейтист та дивний супротивник, переможений звучанням магічного інструменту), дія закону дзеркального обернення змісту спільного сюжетного мотиву. У першій з казок гра героя на сопілці повертає дочку до матері; у другій обумовлює остаточний розрив сімейних стосунків між батьком (драконом) і дочкою (золотою рибкою), яка, перетворившись на царівну, закохується у земного хлопця-флейтиста.

Стрижнем, що пронизує китайські казки про чарівну флейту, є збереження властивих духовому музичному інструменту семантичних функцій помічника і супутника людини, переможної зброї у боротьбі зі злом, магічного атрибуту, своєрідної чарівної палички, завдяки якій уможлиблюється проникнення у казкове диво, гармонізація бурхливих стихій, медіація світів, охорона любові. Чарівна флейта – учасниця перетворень, спосіб досягнення недосягнутого, сакральний предмет, завдяки котрому уможлиблюється об'єднання світів і часів, досягнення справедливості, володіє рятівною функцією носія пам'яті про велике минуле, закарбоване у мистецтві. Попри різницю в історії виникнення, матеріалів виготовлення китайської чарівної флейти (бамбук, золото, камінь), у китайських казках наявні спільні семантичні функції інструмента, а також сюжетні мотиви, що об'єднують різні казки. Відбуваються міжсюжетні зв'язки, дія *закону переміщення*, коли складові частини однієї казки переміщуються до іншої.

Спільні функції флейти, переміщуючись по різних сюжетах китайських чарівних казок, зберігають певну послідовність. Наприклад, батальна природа чарівної флейти взаємодіє з її переможною роллю у битві зі злом (гра хлопця на сопілці постає як умова боротьби за сестру/наречену, спосіб приборкання дракона – викрадача/батька дівчини), гармонізацією бунтівних стихій.

Жанрові вирази чарівної флейти в китайських казках охоплює як вокальну, так і інструментальну сфери, як сповідально-пісенний (одичний), так і сюїтно-танцювальний виміри.

Отже, китайським казкам про чарівну флейту властива варіативна повторність як семантичних функцій магічного інструменту, так і сюжетних мотивів. У зв'язку з цим доречно на основі проведеного аналізу надати китайським казкам про чарівну флейту відповідний змістовний статус.

### 1.3. Звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан і Сун

«Міфопоетичні аспекти музичної інструменталістики» (за визначенням А.Д. Черноіваненко [142]) – актуальний предмет вивчення у системі сучасного музикознавства. Поширення такого аспекту на флейтове мистецтво Китаю із закономірністю розширить проблемну зону вивчення такої тематики в українському музикознавстві.

Шекера Я. В., вивчаючи генезу «художніх образів у китайській поезії доби Тан (VII – X століть)» [147], приділяє увагу осмисленню впливу ліричного пейзажу на цей процес. Музичний звук, мелодія, що нібито летить над природним ландшафтом, набуває важливого значення у формуванні образності танської поезії. Як і пейзаж, музичний звук (зокрема, флейтовий) у танській поезії має значення одного із засобів повернення до «стану єдності з природним середовищем, що існувало до міфологічного періоду» [там само]. Важливим витком сучасних суджень щодо виразових можливостей стародавньої китайської флейти, є поезія Піднебесної класичної доби, зокрема, епохи Тан.

Вибір китайської поезії епохи Тан як матеріалу аналізу звукових архетипів флейти обумовлений тим, що саме в цю історико-художню добу було сформовано найтипівіший і найпоширеніший різновид китайської флейти – *сяо*. У стародавній поезії «золотого століття» танського часу, що охоплює майже три століття (618 – 907 рр.), було сформовано типологічні функції художнього образу флейти, а також властиві духовому інструменту звукові архетипи. У китайській стародавній класичній поезії як омузиченому мистецтві слова в розкритті художнього образу флейти спостерігається його



опоетизоване, символізоване тлумачення, подане у відповідних звукових архетипах. Показовим є відносне зменшення в поетичній творчості доби Тан космологічної і ритуальної ролі флейти, що сформувалася у міфологічні часи, замість чого збільшується її значення як виразу стану людської душі. Поруч з тим, міфологічні впливи на звуковий образ флейти зберегли своє відносне значення, хоча і в прихованому вигляді.

Звукові архетипи китайської флейти, сформовані в поезії доби Тан, зберегли своє значення на подальших етапах розвитку музичного мистецтва, про що свідчать, наприклад, флейтові твори композиторів Піднебесної порубіжжя XX – XXI століть. Отже, звукові архетипи китайської флейти, сформовані поетами епохи Тан, потребують свого вивчення з метою подальшого визначення ролі класичних традицій, втілених у творах для національного музичного інструменту в творчості композиторів «Серединної країни» кінця XX – початку XXI століть.

Звукові архетипи флейти в танській поезії постають як історико-художні свідчення доби формування своєрідного тезауруса афектів, властивого національному інструменту Китаю. У творах для європейської флейти китайських композиторів XX — XXI століть спостерігається їх своєрідна художня інтерпретація. Тому актуальним завдання музикознавства є визначення звукових архетипів флейти в танській поезії як історико-художніх свідчень доби формування своєрідного тезауруса афектів, властивого національному інструменту Китаю, та збереженого в творах для європейської флейти китайських композиторів XX — XXI століть.

Аналіз танських віршів показав, що *флейтова поезія або поезія флейти* у структурі танської поетичної творчості визначається уведенням до поетичного тексту художнього образу старовинного музичного інструменту, опису природи його звуку, як і образного діапазону. Попри відносну кількісну нечисленність, *поезія флейти* утворює самостійну тематичну серію в контексті творчого спадку танських поетів «золотого століття», об'єднуючи вірші представників різних поколінь. *Флейтова поезія* органічно входить до

такої більш широкої теми танської поезії як *природа і поет*. Таке тлумачення ролі флейтової поезії доби Тан слід пояснити тим фактором, що китайська поезія має омузичений характер, передбачаючи її співіснування з музикою, зокрема, флейтовою.

Виокремленню «флейтової поезії» до тематичного напрямку тайської поезії сприяє і такий фактор, як підвищена значущість семантичного ряду, пов'язаного з класичним китайським інструментом у віршах поетів цього історичного періоду. До тематичної серії у складі «флейтової поезії» входять вірші видатних поетів епохи Тан – Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Чжао Гу.

У китайській поезії доби Тан іноді зустрічаються і згадки про різновиди флейти, зокрема, *сяо* і *ді*; поруч з тим, значно частіше назви різновидів інструменту не згадуються, тобто як замість них вводиться родова назва (флейта).

У *флейтовій поезії* доби Тан звуки національного музичного інструменту лунають, викликаючи невловимий спогад, прихований душевний порив, скороминуща мрія, примарний сон. Звуки флейти, що линуть, наче з небес, одухотворюючи безлюдний час-простір чарівною мелодією, постають як той невігаданий, невловимий *матеріал поезії*, що в цілому властивий словесному мистецтву доби Тан.

У флейтовій поезії епохи спостерігаються елементи палацового стилю. Можливо, це обумовлено історичними факторами падіння Танської імперії, супроводженого руйнацією імператорського двору. Свідком кризи палацового поетичного стилю став Ду Фу, а Ван Вей, який майже все життя провів при імператорському палаці, відповідний стиль життя надто обтяжував. Якщо ж палацовий стиль у флейтовій поезії доби Тан все ж таки проявляється, то стає ознакою старовини, повернення до якої уможлиблюється, завдяки божественним звукам духового інструменту (як, наприклад, у вірші Чжао Гу «Почув флейту»).

Метафоричний стиль мислення, що в цілому є характерним середньовічній поетичній творчості Китаю [149], яскраво проявив себе у

«поезії флейтовій». Домінуючою ознакою *флейтової поезії* стає вплив даосизму, що спостерігається у домінуванні ознак пейзажної лірики [там само]. Звукові архетипи флейти в поезії епохи Тан взаємодіють з картинами природи, на фоні котрих звучить витончена мелодія музичного інструменту, що, згідно старовинній уяві, володів магичною силою. Флейтова поезія доби Тан безпосередньо пов'язана з пейзажною лірикою. Саме на фоні ліричних пейзажів звучить натхненна безсловесна мова китайської флейти. У танській флейтовій поезії музика пробуджує слово. Отже, музика тут має первинну роль, тоді як слово – вторинну.

У *флейтовій поезії* танської доби важливе значення належить образу *слухача* – поета, від імені якого відбувається виклад художнього змісту твору. Слухач-поет здалека милується виконуваною невідомим музикантом чарівною флейтовою мелодією, що немов би ллється з небес, розкриваючи внутрішній стан ліричного героя віршу.

Аналізуючи особливості поезії доби Тан, Я. В. Шекера наводить таку думку Тан Лю Се (теоретика VI століття): «у моментах натхнення, коли поет зливається з вічністю (з дао), отримуючи надприродну силу пізнання і творчості, народжується справжня поезія» [147]. Злиття поета із вічністю як передумова віршованої творчості відбувається також і завдяки його проникненню до краси звуків музики, що линуть над безкраїми пейзажами «Середньої країни». У поезії епохи Тан спостерігається прояв такого стародавнього вірування: поет як досконала людина чує не лише звуки, але й властиві музичному інструменту ідеї. Виражені в звуках флейти ідеї наближували людину до небесних сфер; флейта набула значення посередника, завдяки якому до земного світу подаються божественні знаки.

Як досконала людина доби, поет-слухач, розпізнаючи ідеї, зашифровані у флейтовій музиці, вміщував їх в символічну форму. Показово, що не флейтист постає героєм віршів Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Чжао Гу. Натомість їх справжньою героїнею стає флейта і створена нею музика, почута та словесно осмислена поетом-слухачем, що сприймає музику флейти. Що ж стосується

постаті флейтиста, то вона залишається невідомою у душі тієї загадковості, що властива флейтовій музиці. Музика флейти набуває значення виразу особистісних почуттів ліричного героя-слухача, стану його душі, узагальненням його внутрішніх переживань. Звуки флейти у своєрідному «дуєті» з оточуючим пейзажем (найчастіше, нічним) набуває значення виразу стану душі ліричного героя.

Поезія Лі Бо стала символом культури вина, властивій добі Тан [194; 197], панування творчої дружби між поетами [193; 198]. Поруч із тим, музична стихія (зокрема, флейтова) також набула значення наскрізної теми у творчості танського поета.

Звукова стихія поезії Лі Бо, за поезією котрого вчені складають путівники (робота Ані Ці і Янь Ци [188]), а за історією життя – хроніки (праця Ані Ці і Сюе Тяньвей [190]) містить численні таємниці, розв'язання котрих турбує сучасних знавців китайського поетичного спадку (Ань Ці [189]). Поезія Лі Бо, випромінювана флейтовою музикою, сповнена звуковими *архетипами*, що вплинули на особливості національної звукової світобудови.

*Місячно-нічна природа флейти* розкривається у віршах Лі Бо (701 – 762), Ван Вей (701 – 761), Ду Фу (712 – 770), Чжао Гу, в творчості яких загадковий голос флейти супроводжує нічні роздуми та почуття ліричного героя. Нічний пейзаж відіграє наскрізну роль в поезії «танського часу» (див., наприклад, вірші Ван Вей «Альтанка біля озера», «Сиджу самотньо вночі», «Гори пустинні», «Ця зимова ніч»). Уведення до нічного пейзажу мелодії флейти додає поетичній картині особливої проникливості, перетворюючи її на звукове споглядання. Голос флейти у нічних пейзажах поетів епохи Тан сприяє проникнення до таїн всесвіту, неочікуваного прозріння, коли ліричному герою твору відкривається невидимий людським оком зміст всесвіту. Невипадково, що жанрова атрибутика ноктюрну властива творам китайських композиторів XX — XXI століття

*У флейтовій поезії доби Тан художній образ музичного інструменту*

взаємодіє з мотивами жалю, самотності, очікування, споглядання, спогаду, стогону, а також сюжетними мотивами місяця, верби (або її гілки), вітру, дороги, горяного пейзажу, самотної дівчини. Духовний мікрокосм, виражений у звуках флейти, входить до макрокосму, втіленому в поезії доби Тан. Серед спільних художніх тем в творчості Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Чжао Гу (815 – ?) – символічне тлумачення образу флейти як виразу стану душі ліричного героя, тотожного авторові як уособлення образу досконалої людини.

Важливе значення належить образу *слухача* – уособлення поета, від імені якого відбувається виклад художнього змісту твору. Слухач-поет здалека милується виконуваною невідомим музикантом чарівною флейтовою мелодією, що ллється немов би з небес, розкриваючи внутрішній стан ліричного героя віршу. У китайській поезії епохи Тан спостерігається прояв властивої духовній культурі країни такої загальної закономірності: поет як досконала людина, слухаючи музичний інструмент, має чути не лише звуки, але й ідеї. Виражені в звуках флейти ідеї немов би наближували досконалу людину до небесної сфери, в наслідок чого флейта набула значення посередника, завдяки якому до земного світу подаються божественні знаки. Понад звуковою стихією, що випромінює флейтова музика, розміщуються властиві духовному інструменту звукові *архетипи*, розкриття сутності яких постає як одне з найзначніших художніх завдань класичної поезії Піднебесної. Як досконала людина, здібна розпізнавати вміщені у звукових концепціях флейти ідеї, постає поет-слухач, який проголошує свої враження відносно флейтової музики, оформлюючи їх у вигляді символічної форми.

Показово, що не флейтист постає героєм віршів Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Чжао Гу. Натомість їх справжньою героїнею стає флейта і створена нею музика, почута та словесно осмислена поетом-слухачем, що сприймає музику флейти. Що ж стосується постаті флейтиста, то вона залишається невідомою, що надає загадковості флейтовій музиці. Музика флейти набуває значення виразу особистісних почуттів ліричного героя-слухача, стану його душі, узагальнюючи його внутрішні переживання. Звуки флейти у своєрідному

«дуєті» з оточуючим пейзажем (найчастіше нічним) набуває значення виразу стану душі ліричного героя.

У віршах класичних китайських поетів містяться архетипи національної звукової символіки флейти, розкриття значення якої має важливе значення для вивчення особливостей національної звукової світобудови та ступеню її збереження у флейтовій музиці межі ХХ — ХХІ століть. Але не тільки звукова природа флейти мала символічне значення. В епоху Тан вірили, що *дивно прикрашена флейта* гідна вітати місяць (за Хонг Ян [225]): місячно-нічна природа привітання флейтою місяця розкривається у віршах Лі Бо (701 – 762), Ван Вей (701 – 761), Ду Фу (712 – 770), Чжао Гу (815 – ?). У творчості танських поетів загадковий голос флейти супроводжує нічні роздуми та почуття ліричного героя. Уведення до нічного пейзажу – наскрізного в поезії «танського часу» (вірші Ван Вей «Альтанка біля озера», «Сиджу самотньо вночі», «Гори пустинні», «Ця зимова ніч») – загадкового образу флейти додає поетичній картині особливої проникливості, перетворюючи її на звукове споглядання. Голос флейти у нічних пейзажах, відтворених у поезії поетів епохи Тан, сприяє досягненню ефекту проникнення до таїн всесвіту, неочікуваного прозріння, коли ліричному герою твору відкривається невидимий людським оком зміст всесвіту. Ноктюрнову природу *флейтові поезії* зберігають не лише у творчості поетів доби Тан, але й на інших етапах її розвитку. Зокрема, і в творах китайських композиторів ХХ — ХХІ століття важливе значення набуває змістовна атрибутика *ноктюрну*.

Художній образ флейти та її музики взаємодіє з мотивами жалю, самотності, очікування, споглядання, спогаду, стогону, а також образами місяця, верби (або її гілки), вітру, дороги, горяного пейзажу, самотності дівчини. Духовний мікрокосм, виражений у звуках флейти, відтінює макрокосмічний масштаб, до досягнення котрого тяжіє поезія доби Тан.

Особливою темою у вивченні творчого спадку поетів доби Тан є дослідження особливостей творчої дружби між Лі Бо і його сучасниками – Ду

Фу [188] і Юань Даньцю [187]. Поети доби династії Тан, і, перш за все, Лі Бо, котрого Лі Чанчжи називає даоським послухником, чиє серце сповнено болем [196], і його відданий друг Ду Фу, належачи одній поетичній добі та єдиній школі, товаришували; серед спільних художніх тем в їх творчості — символічне тлумачення образу флейти як виразу стану душі ліричного героя, тотожного авторові як уособлення образу досконалої людини.

*Лі Бо* – «безсмертний, скинутий з небес» (за висловом поета Хе Чжи-чжан) [195], поет-пророк, «хмільний поет» [192]. Безмежно талановитий поет, котрий, спираючись на міфлогічні сюжети, «виразив національний менталітет» (за Мурашевич К.Г. [100]), втілює характерні особливості «флейтової поезії» у вірші *“Весняної ночі в Лояні слухав флейту”* (надруковано у збірці «Вечірня книга поезії» [226]):

«Чиєї флейти нефритової звук таємний,  
 Розсіяний вітром весняним, до Лояну прилетів?  
 Тієї ночі, почувши в пісні плач верби, що склонилася,  
 Чиє серце не зворушить думка про дім рідний?»  
 (переклад з кит. мій. – Лі Ян)

Чотирирядкова строфа віршу китайського романтика доби національного середньовіччя (за Янь Чао [202]) містить два запитання, що залишаються без відповіді: тут музика флейти має, скорше, запитальний, ніж стверджувальний характер. Однак вірш сам по собі набуває значення своєрідної поетичної відповіді на флейтову мелодію — пісню без слів.

У поетичному контексті віршу *нефритова флейта* – аналог того безцінного в людському житті, що проявляється на рівні ідей. У вірші Лі Бо відбувається подвоєння символів ідеального спостерігається у вірші поета. У національній системі цінностей нефрит — один з найдорожчих каменів, адже володіє лікувальними властивостями, що багаторазово підвищує його вартість. Якщо нефрит зцілює тіло, то флейта — душу, у наслідок чого виникає гармонія цілющих властивостей нефритової флейти – виразу подвоєння систем цінностей у національній культурі: завдяки одухотворенню

каміння як матеріалу виготовлення музичного інструменту, він стає виразом співочої душі музиканта, який втілює свій внутрішній стан, не звертаючись до слова. Нефритова флейта – вираз подвоєння двох систем цінностей у національній культурі: завдяки одухотворенню каміння як матеріалу виготовлення музичного інструменту нефрит дістає душу, стає виразом співочої душі музиканта, що без слів виражає свій внутрішній стан.

Флейтова мелодія у вірші Лі Бо – цього «хмільного святого» (за Дань Луцзи [197]) уподібнена пісні: *інструменталізм набуває вокального характеру*. Флейтовий інструменталізм вокальної природи і у ХХ – ХХІ століттях зберігає значення національної ознаки у творчості китайських композиторів. Із мелодією нефритової флейти пов'язана таємниця: невідоме походження *нічної пісні без слів*, що лине весняної ночі на крилах вітру, об'єднуючи земне і небесне. Звук нефритової флейти, видобутий невідомим музикантом, відгукується у чутливій душі поета. Завдяки флейті, виникає духовний зв'язок між віддаленими у художньому часі-просторі віршу невідомим музикантом і слухачем-поетом. Сповнена світла і весни мелодія нічної флейти (з пісні «Зламани верби»), є одним з музичних символів Китаю як саду.

У мелодії нефритової флейти прихована таємниця: витoki нічної пісні без слів, що лине весняної ночі на крилах вітру, об'єднуючи серця, земне і небесне, невідомі. Символ волі, весни, ночі, розлуки, спогаду про рідний край, звук нефритової флейти, видобутий невідомим музикантом, знаходить відгук у віддаленій чутливій душі поета. Завдяки флейті, звуки якої долають відстань, виникає діалог, в якому відповіддю на флейтову мелодію стає вірш Лі Бо.

Флейта пробуджує спогади про далекий рідний дім, залишений блукачем. Таким чином виникає духовний зв'язок не тільки між розподіленими у часі-просторі виконавцем і слухачем, але й між віддаленим рідним краєм, до якого линуць думки ліричного героя віршу.

За задумом *Лі Бо*, структура, зміст віршу мав відповідати народній



мелодії «Іциньє» («Зламани верби») [196]. Поєднання флейтової мелодії з відомою народною піснею – одна зі сталих рис класичної національної поезії. Слово нібито залишається «за дужками» знайомої мелодії, переводячи до інструментального шару властиву їй семантику.

Лірична дія елегійного віршу Лі Бо «*Звуки флейти сумні*» (надруковано в збірці, підготованій до друку Хонг Ян [225]) в жанрі *ци на мелодію пісні «Іциньє»* відбувається під знаком почутого поетом (досконалою людиною) тужливого тембру музичного інструменту. Нічна музика флейти доповнює драму кохання, розлуки і очікування, що її переживає лірична героїня віршу – Цяньська дівка. Атмосфера твору нагадує легенду: географічна конкретика (вказано місце сакральної дії сцена розлуки відбулася в Баліні; на дорогу до Сяньяну, що веде до замку дівочої вірності, дивиться героїня, сподіваючись на повернення коханого) немов би «тоне» в атмосфері безначального і безкінечного очікування Цяньської дівки, віддаленої від оточуючого світу вежею самотності та роками, що промайнули з моменту прощання з коханим.

Смислообрази віршу – ніч, місяць, самотня вежа, тужлива мелодія – притулок Цяньської дівки, а також стан очікування, суму і печалі, як і спогади про кохання і розлуку, – сприяють створенню атмосфери флейтового ноктюрну, сповненого сумом. Семантичні функції віддаленого голосу флейти у вірші Лі Бо – пробудження від сну, занурення у сум розлуки, повернення до реальності, що більше нагадує казку, ніж дійсність. Флейті надана функція об'єднання сакралізованих подій минулого, надії на повернення втраченої гармонії кохання. Художньому хронотопу *флейтового ноктюрну* властиві понадчасові ознаки: тужлива елегійна мелодія – вираз вічної печалі, що охоплює душу вірної Дівки, яка очікує коханого попри вирок часу. Часовий період віршу вирізняє неоднозначність: вічне очікування Дівки («Рік за роком проходить») має зв'язок з певними порами року – розлука закоханих відбулася навесні, коли свідком клятви вірності була верба; осінній пейзаж відкривається погляду Дівки, що невпинно поглядає на безлюдну дорогу зі

своєї самотності. Згідно національної традиції, гілку верби було прийнято дарувати на прощання друзям і закоханим як знак вірності. Тож вірш набуває обрядового характеру, втілюючи ритуальну семантику прощання.

Функції флейти — пробудження від сну, занурення у сум розлуки, повернення героїні до реальності, що більш нагадує казку, ніж дійсність; об'єднання сакралізованих подій пам'яті і реальності, очікування повернення втраченої гармонії кохання. Художньому хронотопу віршу властиві понадчасові властивості.

Участь тембру флейти відіграє визначну роль у створенні нічного пейзажу розлуки, сповненого тугою та сумом. Загальний тон, властивий мелодії флейти – вираз печалі, що охоплює душу вірної дівки, яка очікує коханого попри роки, що біжать один за одним. Пора року, відтворена у вірші, володіє певною подвійністю: дія очікування відбувається восени, тоді як розлука закоханих відбулася навесні, коли свідком розлуки і клятви вірності коханих була верба. У тексті віршу Лі Бо міститься цитата з народної пісні *про зламану вербу*. У вигляді прихованої алюзії у віршованій контекст драми очікування і розлуки проникають пісенні знаки. Це означає, що у поезії Лі Бо сталою ознакою флейтової семантики постає пісенність, що набуває то доволі відвертого, то прихованого виразу. Зламана вітка верби у контексті стародавньої китайської традиції мала символічну функцію. Перед розлукою друзі на березі ріки дарували один одному на пам'ять по вітці верби або тополі. Вірш набуває обрядового характеру, зберігаючи ритуальну семантику прощання. Враховуючи, що в контексті національної китайської культури дружба цінувалася вище за пристрасне кохання, описаний ритуал мав вагоме значення у часи Лі Бо.

Наспів яшмової флейти чує мандрівний поет Лі Бо – «невольний гість», поет-вигнанець – у вірші 759 року *«З Ланжуном Ши Цинем на Вежі Жовтого Журавля слухаємо флейту»* (надрукований у збірці, підготовленій до друку Ву Юганг [224]). «І флейти яшмової наспів чую, ледь дихаючи ... У Цзянчєні, у п'ятий місяць, летить зі сливи цвіт». Яшмова флейта у вірші Лі

Бо – поетичний епітет; насправді, тут йдеться про продольну флейту ді з бамбуку. Згадка про популярну мелодію для бамбукової флейти ді «Сливи цвіт облітає» дозволяє дійти висновку, що лірична дія віршу відбувається у період закінчення весни.

Образ флейти втілений у поезії Ду Фу «*Вірші в 500 слів про те, що у мене було на душі, коли я зі столиці прямував до Фенсян*» (надрукована у збірці Мінг Дао [227]). Обмеженість земного часу-простору у *флейтовому вірші* Ду Фу, гаслом якого було надавати належне сучасникам, люблячи стародавніх поетів, контрастує безмежності небесного хронотопу. У центральному розділі віршу, присвяченому опису короткочасного видіння, сповнена печалі мелодія флейти супроводжує витончені насолоди та веселощі «небесних фей». Поєднання веселощів і суму – характерна ознака флейтового тону, що супроводжує свято у небесному палаці. Поет-слухач переживає відірваність від космічної краси звучання небесної флейти, під звуки якої відбувається танець невидимих фей. Якщо у Лі Бо флейта набуває вокального тлумачення (пісня), то у Ду Фу її звучання сприяє створенню ефемерної танцювальної атмосфери. Якщо у Лі Бо музика флейти постає як звуковий вираз ночі, то у Ду Фу флейта набуває значення сяючої «нескінченної мелодії» – вічної музики космосу.

Центральне місце серед 500 слів під час подорожі Ду Фу присвятив небесному видінню, завдяки якому відбувається своєрідний «відрив» поета від земного шляху. Рядки про флейту постають як *контраст* до загального змісту вірша — земного паломництва поета. Тут флейті, різновид якої в тексті не визначений, надано значення інструменту неземного – небесного. Ніжні звуки флейти – палацевого інструменту – супроводжують витончені насолоди та веселощі «небесних фей», які у тронній залі, у супроводі «сповнених печалі» мелодій, «з гостями веселяться цілий день». Розташування «флейтового» фрагменту в структурі віршу відповідає місцю «небесного палацу» у структурі національного космосу як центру світобудови. Тембр флейти набуває сакрального значення вічної насолоди. Обмеженість земного

часу-простору (500 слів, завдяки яким відбувається опис шляху від столиці до Фенсян) контрастує безмежності хронотопу небесного.

Хоча стан розлуки у вірші Ду Фу, що охоплює китайською 500 слів, не знаходить словесного виразу, контекст поетичного твору дозволяє її відчутти: поет, що перебуває у земному світі гостро переживає власну відірваність від космічної краси небесного танцю невидимих фей, що відбувається під звуки флейти.

Якщо у Лі Бо флейта набуває вокального тлумачення (пісня), то в вірші Ду Фу її призначення полягає у створюванні фантастичної ефемерної танцювальної атмосфери. Якщо у Лі Бо музика флейти постає як звуковий вираз ночі, то у Ду Фу флейта набуває значення нескінченності, набуває значення вічної музики космосу.

Поєднання веселощів і суму — характерна ознака флейтового тону в вірші Ду Фу, довжиною у 500 слів. Удаваність, примарність звукової картини небесного свята, що відтіняє земний шлях поета; контраст земного і небесного, чоловічого (земне паломництво) і жіночого (небесні танці фей) картин. Інструментальна музика флейт, уподібнена музиці сфер, контрастуючи її «географічному» словесному ряду віршу.

Дивна для китайської поезії доби Тан ідея пронизує вірш **Ду Фу «Цвіркун»** (надрукована у збірці, підготовленої до друку Ву Юганг «Данина поваги стародавнім поетам» [224]). Живий голос цвіркуна перевищує той вплив на людську душу, що його здійснюють «ридання» струнного інструменту або стогін флейти. Таким чином втілюється думка поета про торжество природи над мистецтвом. У вірші містяться стабільні символи китайської флейти, що склалися в поетичному мистецтві доби Тан: уподібнення флейтової мелодії пісні, що лине пізньої години; поглиблення суму, що його визиває в людській душі голос флейти, перетворення її мелодії на стогін. У вірші Ду Фу відбувається важлива хронотопічна зміна буття флейти: космічний час-простір заміщує камерний (земний, домашній, кімнатний) вимір її поширення.

**Гао Ши** (псевдонім поета Гао Дафу) – друг Лі Бо і Ду Фу. Гао Ши (702 – 765) входить до числа «чотирьох великих поетів» начала епохи Тан (732 р. розпочався період його поетичної творчості; у 749 – 756 роки відбувся розквіт його поетичної творчості). **Вірш «Слухай, як граєш на флейті» (надрукований у збірці, підготовленої Хонг Ян [225])**, де втілено образ слухача, який насолоджується красою флейтової мелодії, відіграє унікальну роль у поетичній спадщині Гао Ши, адже переважне значення поет приділив жанру «бяньсай ши-пай» («вірш про пограничну заставу»), оспівуючи героїзм захисників вітчизни.

**Вірш Ван Чжи-хуань (688 – 742)** – друга Гао Ши – **«Цянська флейта»** (тобто, музичний інструмент народності цян), написаний на основі мелодії Ланчжоу – північного пустельного регіону Китаю (вірш надрукований у збірці, підготовлений до друку Хонг Ян [225]). Звукообраз флейти вписаний у небесний пейзаж, утворений хмарами, що оповили високу гору. Звуки цянської флейти тривожать вербу, що здригається на весняному повітрі. Цей вірш постає як своєрідна ремінісценція популярної мелодії для флейти «Верби», до котрої додавалися вірші про прощання і розлуку (згідно обряду, вітки верби зривали при розлуці).

**Ван Вей** (701 – 761) – відлюдник, який тяжів до пошуку споріднених душ на небесах, поет, музикант, живописець, каліграф, став фундатором напряду пейзажної лірики в поезії і живопису [225]. Деякі його вірші було покладено на музику і перетворено на пісні. Поетична творчість Ван Вей утворила своєрідне “золоте століття“ у „золотому столітті“. Як творець віршів нового стилю та пасторальної поезії (разом і Лі Сінем, Гао Ши, Чень Сенем, Ван Чанлієм), Ван Вей вводив до деяких своїх віршів звукові образи музичних інструментів, зокрема флейти [там само].

Художній образ флейти у складеному Ван Вей «зі сльозами на очах» мініатюрному експромті **«У домішках – печаль, пожежі – мов бурі»** (надрукована у збірці поезій, підготовленої до друку Мінг Дао [227]), на відміну від загального властивого поету пасторального тону, відображує

напружений стан душі поета. Звуки флейти не стільки відтворюють настрої ліричного героя твору, скільки контрастують йому. Цей поетичний експромт виник як відповідь на повідомлення Пей Ді щодо пишної трапези повстанців, що торжествують «під звуки флейт». «Стогін флейт», що супроводжує гучний пір повсталих, протистоїть загальній атмосфері суму тих, що, як і автор віршу, очікують на повернення імператора («Де імператор? Коли він повернеться»).

У вірші Ван Вей *«Дружина охоронця»* (надрукованому у збірці, виданій Мінг Дао [227]) нескінчений плач флейти, що разом з цитрою, ридає вночі, супроводжує страждання самотньої жінки. Образ флейти, що плаче, доповнює нічний пейзаж, на фоні якого розгортається драма очікування героїні, забутої чоловіком. А ні пишність покоїв, а ні ігри дітей не розраджують гіркоту розлуки, що її переживає героїня. Лише плач флейти у супроводі цитри висловлюють стан душі ліричної героїні віршу Ван Вей. Отже, флейта набуває значення виразу страждань одинокої душі. У центральному розділі віршу *«Рівнина після дощу»* Ван Вей доповнює картину нічної природи флейтовою мелодією, що знаходить відгук у душі молодого мандрівника. Звуки флейти, чутні у високих горах, відповідають духовному стану стомленого юнака-одинака, який плаче під звуки «сумного наспіву».

Вірш Чжао Гу *«Почув флейту»* (надрукований у збірці, підготовленій Хонг Ян [225]) насичений враженнями від флейтової музики, від бамбукової флейти ді, що вважалася царицею усіх інструментів. У його I частині містяться асоціації з образами, породженими флейтовою мелодією: подібний диханню повітря, місячній прохолоді (ноктюрн), голос музичного інструменту, що виконує «чарівні рулади», уподібнений поетом пісні. Важливо відзначити, що тут йде мова про флейтову віртуозність, поєднану з пісенним стилем. Таке поєднання характерно і для китайської флейтової музики XX – XXI століть. Звуки флейти — чудесні, її рулади чарівні: таким чином проявляється магічна природа інструменту.

Своєрідною відповіддю на питання, з якого розпочинається вірш («У

чиєму домі, в чиєму теремі червоному чудово так флейта співає?»), постає друга частина віршу. В її перших рядках міститься ряд алюзій щодо прадавньої історії флейти та її героїв. На відміну від більшості віршів поетів доби Тан, у «флейтовій фантазії» Чжао Гу містяться імена великих флейтистів міфологічного минулого: історія флейти набуває персоналістичного характеру. Але за флейтою залишається її значення головної героїні твору.

У вірші відображені контури стародавніх китайських легенд, в яких мистецтво гри на флейті представляли міфічні музиканти Хуаньцзи і Ма Жун – видатні флейтисти, за своєю функцією подібні Орфею. Образи прадавніх музикантів-флейтистів сприяють сакралізації часу-простору віршу, створюють атмосферу пра-часу. За іменами флейтистів міфічної доби стоять «згорнуті сюжети», завдяки котрим відбувається розширення змістовного кола віршу.

З іменем легендарного Хуаньцзи – міфічного музиканта давнини – пов'язана історія величі флейти. Хуаньцзи, на прохання імператора, зіграв «три куплети стародавнього наспіву, а потім розчинився у повітрі на очах у здивованих слухачів» [203]. Рядок «Три рази на флейті колись зіграв Хуаньцзи», наведений у тексті віршу, означає, що флейтист виконав «Три варіації на тему “Слива в цвіту”». Отже, слід зробити висновок, що варіації на народну пісенну тему – один з найдавніших жанрів флейтового мистецтва Китаю. Звернемо увагу, що ім'я імператора, на відміну від оніми музиканта, не зберіглося. Це означає, що саме флейтисту належить тут роль головного героя, тоді як імператор — це лише функція.

Якщо Хуаньцзи – музикант міфічного походження, то Ма Жун, ім'я якого наводиться в останньому рядку віршу, – історична особа. У цій історичній постаті поєдналися іпостасі композитора, виконавця і поета, що відповідає образу митця в стародавньому Китаї. Придворний музикант і композитор прославився збіркою мелодій для поздовжньої бамбукової флейти «ді». За Чжао Гу – поета сучасної Ма Жуну добі, «в спадщині Ма Жуна багатій

не знайдеш посередніх п'єс» [182]. Ма Жун – автор «Чан-ді-фу» (Ода великій флейті ді)). У II – III століттях флейта ді набула значення сакрального інструменту, що вартий одичного уславлення. Враховуючи присвячення оди Ма Жуна флейті ді, слід зробити припущення, що невідомий виконавець з «терему червоного» грав саме на цьому різновиді «чарівної флейти».

Уведення імен міфічних музикантів до віршу сприяє метафоричному порівнянню звучання флейти з «терему червоному» зі взірцевим виконанням досконалих музикантів міфологічної доби.

Як і на початку віршу, в його заключному розділі звучить питання, що залишається без відповіді («не знаю, то смертний грав, чи ні?»). Тут виникає своєрідна «запитальна арка», що оточує поетичний твір Чжоу Гу. Наближення невідомого виконавця до безсмертя, вічності – характерний звуковий архетип, властивий китайській флейті. Гра невідомого флейтиста з «терему червоного» уподібнена у вірші Чжао Гу майстерності міфічних музикантів. Флейта залишається головною героїнею віршованого твору, завдяки котрій уможлиблюється зв'язок між далеким минулим і сучасністю, земним і небесним світами (звуки флейти тануть у небесній тиші), фантазією і реальністю. Повернення останніх звуків флейти до небесних висот (заклучний рядок віршу – «Останній звук повільно танучи, в небесній звучить вишині») дозволяє зробити висновок: поет розвиває ідею божественного походження інструменту і флейтової мелодії.

Отже, у «флейтовій» поезії доби Тан спостерігаються типові ознаки загального творчого методу, властивого майстрам слова «золотого століття»: звуковий образ флейти нібито вписаний до загального художнього континууму, базованого на осмисленні оточуючої поета природи і створеного на цій основі лірико-філософському пейзажі. До системи художніх образів танських поетів входила флейта, навколо котрої утворилося коло метафор, сформувалися типові ознаки загального творчого методу, властивого майстрам слова золотого століття в поезії Китаю. Звуковий образ флейти нібито вписаний до загального художнього континууму, базованого на



осмисленні оточуючої поета природи у лірико-філософському пейзажі. З іншої сторони, навколо образу флейти формується поетичний часопростір, скерований властивостями сакрального інструменту, голосу любові, очікування, весни, вишуканої краси.

У тлумаченні китайської флейти в поезії доби Сун (X – XIII ст., 960 – 1279 pp.) спостерігається розвиток традицій танської «флейтової поезії»: музичний інструмент і надалі постає вже не символом космологічного масштабу (як це було у міфоепічній культурі), але виразником емоційних станів людської душі. Відбувається подальше поглиблення емоційно-чуттєвого ставлення до китайської флейти, втіленого у поезії доби Тан.

У мініатюрному вірші Су Ши (1037 – 1101) «Весняна ніч» (надрукований у збірці, підготовленій Мінг Дао [227]) пронизаний традиціями поезії доби Тан. Звукова символіка флейти є невід’ємною від пейзажної лірики. Звук флейти, що лине з верхівки вежі («З вежі лине флейти звук»), разом із ароматом квітів, постає як ознака весни. Не сама флейта, а лише її звук, разом із місяцем, що пішов у хмари, стає аналогом весняної ночі. Жанрове визначення весняної флейтової мелодії як пісні у вірші Су Ши метафорично уподібнене півночі («пісня – ніжна-ніжна, північ – темна-темна»).

Вань Айши – сучасник геніального Су Ши – пов’язував із повільними і ніжними звуками флейти вираз болю розлуки: «Біль розлуки так легко зрозуміти // В звуках флейти повільних і ніжних...» (вірш надрукований у збірці, підготовленій до друку Мінг Дао [227]). Флейтовий емоційний діапазон віршу Вань Айши семантично близький до сприйняття інструменту в творчості поетів доби Тан.

Зміст «Оди» Ван Юй-чена (у збірці Мінг Дао [227]) – поета X століття, який помер 1001 року, відображує завершення того грандіозного злому в історії тлумачення флейти в китайській музичній культурі, що розпочався ще у добу Тан. З Небесного інструмента, що володів сакральними функціями медіації небесного і земного світів, переходу від небесного до земного і

навпаки, флейта перетворилася на втілення людської почуттєвості, протиставленої стародавній релігійно-філософській концепції Музики Великої єдності. Флейтовий тембр як тужливий і надто людяний виведений за межі сукупного звучання «установої музики», Музики Великої єдності як втілення космологічного тлумачення Всесвіту.

Витончена «Ода» Ван Юй-чена, побудована на чергуванні віршованих розділів із розміряною прозою, – взірць витонченої посткласичної класичної літератури, у котрій зберігся опис культу «установої музики» конфуціанської традиції, поданий у співставленні з «людською» музикою флейти. Божественній музиці китайської «гармонії сфер» протиставлена флейтова музика як втілення «земної» почуттєвості.

Ідеальний час у хронотопі «Оди» визначений як доба «великих царів», творців Музики Великої Єдності («Великі царі творили музику»), уславлюючи добродійність, слугуючи Небу, оспівуючи Гармонію світобудови, призначаючи музичний звук «Самоіснуючій Монаді» – символу вічності. Уставна музика тлумачна як «спів Великої Єдності», піднесений звук котрої здіймається до «Самоіснуючої Монади» – втілення Музики, що звучить вічно у величних присвятах небу і землі, втілюючи ідеальний світ сакрального минулого. Добу Музики Великої Єдності визначає розквіт космологічної концепції щодо побудови Всесвіту, царювання божественного порядку.

Звуки установої музики, увійшовши до душі людини, змінювали її життя. За допомогою музики, людина могла поринути у «стародавню правду». Там де до неї сходило божество, пробуджуючи в ній Надлюдину – посередника між світами Небесної і земної музики, яка надає дух «гармонії найчистішої», знищуючи «плотське жадання», відвертаючи людей «від звуків музики розбещеної», з тим, щоби дати «життя, велич і думку Гармонії спокійній». Надлюдина надихає людей Музикою Великої єдності. Окрилена Музикою, Надлюдина постає перед божеством, у наслідок чого «бог сходить на землю». Отже, Музика великої єдності має комунікативну функцію,

завдяки чому відбувається взаємопроникнення земного і божественного.

Спокій у гармонії, підняття понад пристрастями — ідеал уставної музики. Завдяки Надлюдині, яка чує Музику великої єдності, відбувається перетворення-преображення земної людини, здійснюється її спілкування з божеством. Небесне поширюється на земне («Велич Музики Єдності полягає в тому, що Небо стає людині Батьком, а земля – Матір'ю»). Божественна Музика, носієм якої є Надлюдина, надихає людей на гідні вчинки.

Значення Музики Великої Єдності полягає в медіації небесного і земного, приєднання людини до космічної світобудови, сходженні божественного на землю. Уставна музика (Музика Великої Єдності) здібна «почуття синовнє визивати у строгого друга по жертві, тихий захват пробудити в пишно-крикливих людях», набуває значення нитки, що об'єднує людину і божество. Таким чином здійснюється комунікативна роль Музики Великої Єдності, що долучає людину до божественного світу, що утворюють єдність, як інь і янь.

Музика Великої Єдності має обрядове значення; упродовж звершення ритуалу в уставній музиці бере участь велика кількість її служителів. Призначення Музики Великої Єдності – «бути супутницею божеств», які сходять до людей; сповнена класичної краси, Музика Великої Єдності має знаходитися поруч з царюючими предками, супроводжуваними символікою воїнських чеснот. Музика Великої Єдності вирізняється чистотою і простотою, відтворює осягнену таїну звуку, сутність управління людьми, втілення «уставу великого лі» (основ поведінки вченого як досконалої людини), ритмізованої краси, справедливого духу, слугуючи забуттю викривлених земних стремлінь і хтивих закликів.

Два роди музики — Космічна музика Великої Єдності і почуттєва музика земного світу – відтворені у поетичному творі Ван Юй-чена. Ці два роди музики співвідносяться між собою як божественне і земне, як «*Mundana*» і «*instrumentalis*», як море-океан і темброві струмки; як сакральне і профанне, обрядове і звичайне, гармонійне і дисгармонійне. Подолання

«ганебних» впливів земної музики як втілення людських почуттів та пристрастей – умова поширення небесної музики на земний час-простір. Якщо Музика Великої Єдності — вокальна, то людська — інструментальна.

Поширюючи думки поета, слід дійти висновку, що інструментальна музика втратила сакральне небесне походження, а її створення не пов'язане більше з «великими царями». Музика флейти, що має людське (земне) походження, не має зв'язків з Надлюдиною, їй не властива жертвна функція. Інструментальна музика замикає людину у сфері пристрасного земного світу. З нею пов'язані відсутність спокою, сакральності в житті людини. Властива їй комунікативність обмежується лише горизонтальним виміром (тобто таким, що об'єднує виключно земними стосунками між людьми).

В «Оді» Ван Юй-чена флейта набуває значення інструментального тембру як втілення людського світу почуттів, відторгнутого від сакральної Музики Великої Єдності.

Приєм апофатії слугує запереченню тембрової специфікації флейти і сопілки як таких, що не відповідає звучанню Музики Великої Єдності («А ні флейти немає в ній, а ні сопілок»). Саме флейта, як і близькі їй сопілки, постають як тембровий анонім Музиці Великої Єдності. Заперечення ролі флейти у створенні Музики Великої Єдності як аналогу космологічної побудови всесвіту підкреслює властивий музиці флейти суто людський вимір.

На основі прийому заперечувальної аналогії (порівняння) доцільно сконструювати (змоделювати) властивості флейтової музики у тлумаченні Ван Юй-чена. Якщо Музика Великої Єдності — втілення темброво недиференційованого звукового потоку, вираз божественного, космічного начала, сходження якого на землю уможлиблюється завдяки посередницької роль Надлюдини, якщо її призначення — бути виразом божественного начала, супроводжувати обряди жертвопринесення, то темброва принада флейти постає як символ почуттєво-людського начала, вираз емоційної (пристрасної) природи та раціоналізму, головною ознакою якого постає темброва диференціація. Показово, що саме згадка про флейту та її

тембральні ознаки постає як вираз того, що не відповідає Музиці Великої Єдності, постаючи як вираз людського у системі музичного мистецтва Китаю. У вірші відтворено Шлях музики від понадлюдського до людського.

Уведення до художнього тексту оди звукообразу флейти в апофатичній функції дозволяє зробити висновок щодо розподілу історії розвитку музики в Китаї на дві величні доби: Музики Великої Єдності і Музики Великого інструментально-тембрового розподілу, з котрою пов'язана суто «людська» історія музичної світобудови Китаю. Згадка про флейту, уведена до «золотої середини» Оди засвідчує: твір був написана як спогад про колишню Музику Великої Єдності, конфуціанські ідеали, Музику доби надлюдської космології — *Musica Mundana*, що автор Оди належить до тієї доби, коли Музика здобула людського виміру, в якому флейті належить визначальна роль виразника людського начала, здібного розкривати тонку диференціацію почуттів. Флейті надано роль вододілу в структурі «Оди», що розподіляє світобудову на надчутливий і чуттєвий шари.

Осмислюючи зміст «Оди», слід зазначити, що такий старовинний різновид ритуальної флейти, як *тяньлай* – Небесна флейта, що постає аналогом світобудови, у добу Тан і Сун був деактуалізований. Настала пора тлумачення флейти як виразу не небесного, а людського архетипу, втілення мінливостей люблячої і страждаючої людської душі.

«Поезія споглядання», властива китайській середньовічній культурі [146], відповідала емоційній сфері різновидам народної флейти, що зумовило формування основ спеціальної тематичної серії.

#### **1.4. Періоди входження європейської флейти до китайської музичної культури XX – XXI століть**

Періодизація розвитку флейти – як європейського, так і китайського походження – одна з наскрізних тем світового музикознавства. У зв'язку з цим зауважимо, що, наприклад, В.П. Качмарчик значну увагу надав вивченню

історії музичного інструмента [49]. Зокрема, вчений зазначив, що найбільш інтенсивний розвиток німецьке флейтове мистецтво зазнало упродовж XVIII – XIX століть. Тому вивчення творчого внеску Ф. Ф. Кванца – засновника німецької флейтової школи – набуло особливого значення в контексті дисертації В.П. Качмарчика [там само].

Історія розвитку музичних інструментів європейського походження в Китаї, як і європейських музичних жанрів, відбувається надзвичайними, навіть унікальними шляхами. Наприклад, своєрідною є історія і передісторія розвитку фортепіано і жанру фортепіанної сонати в Китаї, що є напрямом вивчення у кандидатській дисертації Ян То [164].

Проникнення європейської флейти до китайської музичної культури розпочалося з кінця XIX століття, разом із загальним процесом входження європейської музичної цивілізації до музичного мистецтва Піднебесної. Тобто, до 2020-х років історія європейської флейти в Китаї охоплює більше 120 років. Однак інтенсивність опанування і затребуваності європейської флейти в китайській музичній культурі на різних історичних етапах упродовж XX – початку XXI століть була різною. Активізація процесу проникнення європейської флейти до китайської музичної культури розпочинається з кінця 1920 рр., тоді як вершиною актуалізації європейської флейти в музичній культурі Піднебесної слід вважати кінець XX – початок XXI століття, коли створення оригінальних творів китайських композиторів для цього інструменту стало набувати особливого поширення і слухацького визнання.

Розвиток флейтового китайського мистецтва у XX столітті відбувався оригінальними шляхами, відрізняючись від тих, котрими йшли інші інструментальні виконавські школи, що прийшли до Піднебесної з Заходу. Якщо, наприклад, жанр оригінального фортепіанного концерту в Китаї є популярним, його історія нараховує більше 90 років (перший взірець з'явився 1930 р., створений Цзян Веньє), то концерт для флейти з оркестром в Китаї відсутній й досі. Взірці крупних форм у китайській флейтовій музиці з'явилися нещодавно, тоді як раніше домінувала виключно мініатюра. Якщо

жанр китайської фортепіанної сонати охоплює біля 85 років історичного розвитку [164], то перша китайська соната для флейти і фортепіано, створена Цін Та, з'явилася лише 2018 року. Показово, що поява єдиної Сонатини для флейти і фортепіано в контексті музичної культури Піднебесної відбулася у той історичний період, коли китайська фортепіанна «маленька соната» вже вичерпала всі резерви свого розвитку і втратила актуальність, тобто, коли розпочалася історія великої фортепіанної китайської сонати. Отже, у китайському флейтовому мистецтві розвиток творів крупних форм відбувається із значним запізненням відносно аналогічних процесів у, наприклад, фортепіанній музиці Піднебесної. Зазначимо, що на відміну від фортепіано, флейта поставала і постає як один із найбільш значущих музичних інструментів в історії національної музичної культури, один з її звукових символів. Мабуть, саме тому, що флейта є національним інструментом зі власними традиціями, європейські жанрові впливи у китайській флейтовій культурі відбуваються з затримкою і з певними ускладненнями.

Історія європейської флейти в Китаї демонструє значні зміни в композиторському використанні традиційного музичного інструменту Піднебесної. Європейська флейта з виразника західних традицій поступово затвердилася в культурі Піднебесної як носій національних звукових архетипів: традиційна консервативність не виключала активізації процесів оновлення, обумовлених засвоєнням європейського досвіду.

Якщо накопичення класичного флейтового репертуару в Європі пов'язане з добою бароко, то в Китаї аналогічний процес розпочинається лише у ХХ столітті, коли композиторська увага до звуку флейти – як стародавньої, так і новітньої (європейської), посприяла відродженню цього інструменту ц національній культурі. Почалася *доба нової флейтової міфотворчості*, що характеризується уведенням до її структури інструменту європейського походження, наслідком чого є певна трансформація (розширення) виконавських, а, відповідно, і композиторських можливостей.

Якщо в історії європейської флейти «золоте століття» припадає на XVIII століття [49], то в історії цього музичного інструменту в його китайській «площині» функцію «золотого століття» слід пов'язати з XX – початком XXI століття. У цей період у китайській флейтовій культурі спостерігається зростання значущості інструменту в його різних іпостасях – як сольного (концертуючого), так і ансамблевого, а також і оркестрового. Флейтове мистецтво Китаю розвивається за принципом крещендування від XX – до першої чверті XXI століття.

На базі традиційного флейтового виконавства, а також творчих досягнень у засвоєнні європейської флейти, в Китаї з початком XX століття, коли настав період затвердження флейтової концертної традиції західного зразка, прийшов час динамічного розвитку музики Китаю. Початок цього періоду пов'язаний з активним входженням металевої флейти європейського зразка до музичної культури Піднебесної. Показово, що у композиторській флейтовій музиці європейська флейта слугує виразу національної системи звукообразів, ставши способом збереження національної самобутності.

Експериментальність – одна з головних ознак і китайської флейтової творчості цього періоду, ознакою котрого є взаємодія музичним авангардом. Перша чверть XXI століття у мистецтві Піднебесної набуває значення доби флейтового універсалізму, оскільки композиторська творчість для «китайської флейти» набуває можливості розкриття національної багатозмістовності, завдяки оволодіння усіма засадами технічної досконалості (майстерності).

Ліричний герой китайських флейтових творів першої чверті XXI століття постає як носій головних функцій художника в національній культурі – філософ, споглядач краси природи, медіум, завдяки талантам котрого відбувається поєднання різних світів (земного і небесного) і епох (минулого і майбутнього) в історії Піднебесної. Епоха XX – початку XXI століття в історії «китайської флейти» відіграє декілька функцій – накопичення репертуару і репрезентанта *золотого століття*, котрі в



європейській культурі розподіляються на різні історичні етапи розвитку музичного мистецтва. Отже, в китайському флейтовому мистецтві XX – XXI століть спостерігається взаємодія естетичних парадигм, розподілених на різні історичні етапи в європейській культурі. У китайській флейтовій культурі у XX столітті накопичення репертуару співпадає з відродженням зацікавленості до інструменту в Європі.

Перехід від флейти як дерев'яного інструменту, що є виразом національної китайської символіки, до її металевого європейського аналогу відповідає зміні уявлень про стихії в філософсько-цивілізаційних традиціях Піднебесної. Якщо звернутися про китайське вчення про першоелементи, тобто про п'ять *у-сін* (вода – дерево – вогонь – земля – метал) [128], то перехід флейти від дерев'яного інструменту до металевого означає також зміну стихій та їх символів – покровителів флейтового мистецтва. Заміна стихії дерева на *у-сін* металу пов'язано, зокрема, з такими трансформаціями, як зміна пір року (замість весни – осінь) і дня (замість ранку – захід), зірок (Юпітер – Венера), тварин (Лазурного Дракона замінює Білий Тигр) [там само]. Тобто, зі зміною матеріалу виготовлення інструменту його сакральне значення і сакральна символіка в культурі Китаю змінилася, але не припинилося. З музичних інструментів розряду *чжу*, до котрого мають відношення бумбукові інструменти (аерофони, серед котрих, зокрема, *сяо, юе, ді*), китайська флейта наблизилася до категорії *цзинь*, до котрої мають відношення виготовлені з металу (бронзи) дзвони (*чжун*).

На основі вивчення розвитку історії входження європейської флейти до китайської музичної культури XX – XXI століть виокремлено *два періоди*.

Чотири десятиліття (1927 – 1966 рр.) утворюють *перший період* розвитку флейтового мистецтва європейської традиції в Китаї. За своєю історичною значущістю перший період слід розподілити на два етапи, відносно рівних за довжиною.

1927 – 1945 рр. (*перший етап*) характеризується входженням

європейської флейти до складу інструментів китайських консерваторій та першими кроками у навчанні гри на ній у музичних інститутах. У цей час у Китаї з'являються спеціалізовані заклади європейського зразку, націлені на популяризацію концертування західного типу і уніфіковану музичну теорію [205]. Доволі пізніє проникнення до китайської музичної культури європейського нотопису пояснюється тим, що сильні національні традиції архаїчної держави довго утримували музичну освіту в рамках передачі усної традиції, що накладає свій відбиток на особливості підготовки музикантів, систему освіти, типи і види музикування в цілому.

У створеному 1927 р. Державному музичному інституті в Китаї, поруч з навчанням гри на таких інструментах європейського походження як фортепіано, скрипка, віолончель, розпочалося ознайомлення із засадами гри на європейській флейті, котра поставала як навчальний інструмент в китайських педагогічних музичних закладах [там само]. Поруч з тим, на той час європейська флейта ще не набула значення ведучого концертного інструменту в китайській музичній культурі: разом з трубою і гобоєм, вона вважалася інструментом другорядним. Отже, на першому етапі домінуюче значення мав саме педагогічний вектор діяльності флейтистів у Китаї, тоді як концертний ще не набув актуальності.

Упродовж другого етапу (1945 – 1966 рр.) у межах першого періоду відбулося подальше поглиблення впливу європейської традиції професійного музичного навчання на флейтову освіту у навчальних закладах Китаю. Європеїзація музичної освіти відбувалася на основі запрошення до викладання західних виконавців, а також поступового засвоєння європейської музичної теорії і практики флейтового мистецтва. Наслідком означеного процесу стала справжня хвиля розвитку флейтового мистецтва європейської традиції на початку 1960-х рр., коли почали утворюватися спеціальні кафедри в університетах, де вивчалася мистецтво гри на флейті в європейській манері [207].

Десятиріччя «культурної революції» (1966 – 1976 рр.), коли європейські

впливи на національну культуру суворо засуджувалися і були припинені, відобразилося і на долі європейської флейти в музичній культурі Китаю. У цей час впровадження і розвиток європейської флейти в Китаї майже припинилися.

З 1980-х рр., коли у Китаї після завершення «культурної революції» розпочався період «реформ і відкритості», відбулися якісно нові змінами у національному флейтовому мистецтві. То був *другий період* у розвитку флейтового мистецтва у новітньому Китаї. Цей період триває і досі. Значення другого періоду полягає: в одночасному відродженні китайської флейти і затвердженні у національній культурі інструменту європейського взірця, загальною європеїзацією композиторської та виконавської творчості, призначеної для флейти; інтеграцією і інтенсифікацією виконавського, педагогічного і композиторського векторів осягнення європейської флейти [207].

Національний ренесанс музичного мистецтва, що розпочався з 1980-х років, обумовив розквіт китайської флейтової творчості, орієнтованої на виразово-технічні можливості інструменту європейського взірця. Розпочався період інтенсивного розвитку флейтового мистецтва у Китаї. Унаслідок поширення гастролей західних майстрів у Піднебесній, відбулося поглиблення співпраці китайських музикантів з флейтистами Німеччини, Австрії, Франції. На початку 1980-х рр. значну роль на розвиток китайського флейтового мистецтва справила, зокрема, французька флейтова школа. Завдяки читанню лекцій професора Паризького музичного інституту Алана Маріона і концертним виступам флейтиста Жана П'єра Рампала у Державному музичному університеті Китаю французький флейтовий стиль вплинув на китайське музичне мистецтво [207]. Під впливом західних традицій у Китаї відбувся справжній розквіт виконавської і композиторської творчості, призначеної для європейської флейти. Відкриття бароково-класицистичної доби в історії європейського флейтового мистецтва, захоплення творчістю Баха, Генделя, Моцарта вплинуло на виконавську і

композиторську флейтову культуру Китаю, що спостерігається у застосуванні виконавсько-технічних властивостей європейської флейти. Після 1980-го року у Китаї виникли перші міжнародні флейтові конкурси, а композиторські твори для флейти у супроводі фортепіано створювалися тепер не тільки як програмні мініатюри, але і як взірці крупної форми [207]. Отже, якщо упродовж першого періоду впливи європейської флейти на китайську музичну культуру здебільшого стосувалися навчального процесу, то у період «реформ і відкритості» вони охопили виконавське і композиторське мистецтво.

Період «реформ і відкритості» в історії європейської флейти в Китаї співпадає з поширенням *«нової ери» в історії музичної культури Піднебесної, формуванням «нової музики», засвоєнням європейських технік (додекафонії, серіалізму, атональності, мінімалізму, алеаторики, електронної музики)*. Період реформ і відкритості співпадає з початком «новітнього періоду в китайській музиці», коли створюється «нова музика», або «музика нової хвилі», що має ознаки авангарду [205]. Представників живопису, кінематографу, музики і літератури об'єднувало спільне тяжіння до застосування сучасних європейських мистецьких технік у процесі відтворення традицій національної культури. Тобто, мистецтво нової хвилі у китайській музичній культурі базується на синтезі з новітніми реаліями і відкриттями європейської музики. Флейта входить до авангардного контексту китайської музики «нової хвилі» наприкінці 1990-х рр., тобто майже через 20 років після затвердження нових звукових обр'їв у національній музичній культурі [205].

Для періоду «реформ і відкритості» характерною є інтеграція багатого творчого зарубіжного досвіду – викладацького і виконавського, що впливає на стан композиторської творчості, призначеної для флейти. «Нова музична хвиля» у китайському флейтовому мистецтві взаємодіє із продовженням розвитку сімейства народних флейт. У провінції Гуандун відомі сотні діючих оркестрів національних музичних інструментів, що засвідчують про відродження флейти як національного інструменту, що функціонує у складі

оркестрів китайських народних інструментів [207].

Новітній етап у розвитку національного флейтового мистецтва пов'язаний з початком XXI століття. Великим досягненням композиторської флейтової творчості Китаю є властива їй жанрово-стильова динаміка, сутність котрої полягає у переході від домінування мініатюри до утворення творів крупної форми. На початку XXI століття навчання гри на європейській флейті набуло значення однієї з державних задач у розвитку музичної культури. Настанова на якісну музичну професійну освіту дозволила ввести флейтовий клас до початкових і середніх шкіл [205]. Але попри той факт, що навчання гри на європейській флейті перетворилося на обов'язковий курс у системі музичного навчання, відсутність професійного досвіду у багатьох вчителів не визвали відповідного ентузіазму в учнів. Тому рівень розвитку флейтового мистецтва на сучасному етапі й досі не є цілком задовільним.

Розвиток флейти в Китаї й сьогодні значно поступається поширенню у Піднебесній таких європейських інструментів, як фортепіано або скрипка. Якщо ці інструменти почали набувати популярності після руху «4 травня» 1919 р. як такого, що взаємодіяв з «рухом за нову культуру», а після утворення КНР (1949) їх розвиток дістав нового імпульсу розвитку [164], то засвоєння і уведення європейської флейти до китайського музичного контексту має інші історичні межі.

Саме музично-театральні жанри західної музики, і перш за все опера, найпоспідовніше розвиваються в китайській музичній культурі XX – XXI століть. Стрімкий розвиток оперного мистецтва Піднебесної обмовлений його відповідністю аналогам у національній культурі. Флейтова музика, починаючи з 1980-х рр., як про це свідчить аналіз всього корпусу флейтових творів, представлений у даному дослідженні, поступово також набула значення виразу національної тембрової традиції в китайській культурі. У відповідності до загально-азійської тенденції, у китайській флейтовій музиці домінують жанри камерної музики, тоді як ознаки концертності лише присутні як у мініатюрах, так і у творах крупної форми. Враховуючи

історичне і семантичне значення китайської флейти як виразу національної ментальності, сучасні твори для цього інструмента відображують загальні традиції національного мистецтва і відображують загальні закономірності формування національної композиторської школи як такої. Про це свідчить, зокрема, властива східній музичній культурі ХХ – початку ХХІ століть багатогранність взаємовідносин між національно-традиційним і європеїзованим типами відтворення професійних традицій, що спостерігається у творчості таких композиторів Китаю як Сі Сін-хай, Ма Сі Цун, Ду Мінсін, Тан Хунвей, Тан Дун. Але показовим також є вихід за межі національної традиції, коли китайські композитори створюють флейтові твори, звертаючись до сучасної понад-національної музичної мови.

На сучасному етапі перед національною флейтовою культурою Китаю повстала задача подолання сукупності таких недоліків як відсутність єдиних національних стандартів, єдності вимог щодо досконалості флейтового виконавства, недостатність кількості вчителів, які володіли би широким професійним досвідом та викладацьким рівнем і відповідними знаннями. Важливим є сприяння подальшій популяризації іноземної флейти, створення умов для розвитку близького до національного мистецтва інструменту, виключаючи, одночасно, небезпеку маргіналізації його національних різновидів [205]. Сукупність означених процесів має забезпечити досягнення бажаної стабільності у сучасному китайському флейтовому мистецтві, складовими котрого є композиторська і виконавська творчість.

Звукообраз китайської флейти, що склався у китайській культурі на початку ХХІ століття, характеризує система властивих їй виразових сенсів, а саме пасторального, пейзажного, войовничого, філософського, космічно-просторового, людського і понад-людського. Підкреслимо, що характерні китайській флейті ХХІ століття образні світи взаємодіють із національною релігійно-філософською традицією тлумачення музичного інструменту, сформованому у національних казках та класичній поезії.

## Висновки до розділу 1

Серед форм міжкультурного діалогу у флейтовому мистецтві Китаю значущою є взаємодія між стародавньою і новітньою епохами. Метаморфізовані стародавні традиції актуалізовані у виконавсько-композиторській практиці, пов'язаній з концертною флейтою європейського походження. Визначення звукообразів інструменту бамбукового походження сприяє встановленню специфіки їх інтерпретації в сучасному флейтовому мистецтві Піднебесної. На основі вивчення ролі флейти у китайській національній міфосимволічній органології, народній казці, поезії доби Тан і Сун розроблено типологію звукових архетипів інструменту, актуальних у музичному мистецтві Піднебесної ХХ – ХХІ століть.

Міфологія китайської флейти сформована навколо ідеї божественного походження музики. В китайській символічній органології флейта володіє містичною силою. Комунікативні функції флейти обумовлені її посередницьким призначенням, участю у ритуальній дії, приналежністю до релігійно-ритуальної, церемоніальної музики. Музика флейти увійшла до жанрово-стильових різновидів інструментальної музики («я-Юе» і «су-Юе»). У флейтовому мистецтві сучасності збережено міфологічний, філософсько-релігійний, поетичний типи усвідомлення світу.

Поняття *поліфлейтовість* розкриває системний характер, властивий сімейству флейт у Піднебесній. Систематизовані органологічні властивості стародавніх різновидів флейти у музичній культурі Китаю: *гуді* і *чиба гуаньсяо* (символ жіночого начала), *дунсяо*, багатоствольної *пайсяо* (аналог європейської флейти Пана) і одноствольної *ді* (чоловічий символ), *чжуді*, *цуйді* і *банді*, *хулуси* і *таоцзян* – небесної флейти, аналогу світобудови.

Міжкультурний діалог традиційної і сучасної флейтової музики Китаю обумовив збереження її розподілу на жанрові групи – виконувану на пленері (*чи-пучі*) і в приміщенні (*цо-пучі*). Умови виконання творів пленерної тематики (тобто, *чи-пучі*) відповідають традиції *цо-пучі*, що засвідчує

актуальність синтезу стародавніх традицій у сучасній культурі.

На основі вивчення китайських казок визначені: семантичні функції чарівної флейти (рятівна, охоронна, переможна, гармонізуюча, посередницька, караюча, сповідальна); характерні сюжетні мотиви (виготовлення інструменту, викрадення нареченої/сестри, її пошуки, ходіння до потойбічного світу, перемога над злом, визволення, повернення світової гармонії); призначення флейти (оспівування подвигів героїв, збереження історії, перемога над злом, втілення пам'яті народу). Китайським казкам про чарівну флейту, виходячи із єдності сюжетних мотивів і семантичних функцій, запропоновано надати окремий змістовний статус.

Систематизовано звукові архетипи і типологічні функції художнього образу флейти у поезії епох Тан (618 – 907 рр.) і Сун (960 – 1279 рр.). *Поезія флейти* утворює самостійну тематичну серію у спадку поетів діб Тан (Лі Бо, Ду Фу, Гао Ши, Ван Вей, Ван Чжи-хуань, Чжао Гу) і Сун (Су Ши, Вань Айши, Ван Юй-чен). «Ода» Ван Юй-чена відображує завершення формування звукового архетипу флейти в китайській класичній культурі, перетворення з Небесного інструмента на втілення почуттєвості, протиставленої релігійно-філософській концепції Музики Великої єдності, космологічному тлумаченню Всесвіту. Відбулася зміна парадигм у розумінні звукових архетипів флейти.

Спостережені типові ознаки звукового образу флейти: його уведення до лірико-філософського пейзажу; інтерпретація художнього образу інструменту як голосу любові, очікування, весни, краси. Флейтова поезія доби Тан втілює образ досконалої людини – *слухача-поета*, здібного розшифровувати божественні знаки. Флейтовий інструменталізм набув вокального характеру. Місячно-нічна природа китайської флейти обумовила значущість жанрової атрибутики ноктюрну, розкриття мотивів жалю, самотності, очікування, споглядання, спогаду, стогону, «нескінченної мелодії» вічної музики космосу.

Визначені періоди входження інструменту до музичної культури ХХ –



XXI століть. *Перший період* (1927 – 1966 рр.) розвитку флейтового мистецтва в Китаї розподілений на два етапи. 1927 – 1945 рр. – *перший етап* – характеризується домінуванням педагогічного вектору діяльності флейтистів; другий (1945 – 1966 рр.) вирізняється поглибленням впливу європейської традиції на флейтову освіту у навчальних закладах Китаю, європеїзація музичної освіти. Під час «культурної революції» (1966 – 1976 рр.) розвиток європейської флейти в Китаї майже припинилися. З 1980-х рр. розпочався *другий період* виконавського, педагогічного і композиторського векторів осягнення європейської флейти. *Новітній етап* у розвитку національного флейтового мистецтва розпочався на початку XXI століття: навчання гри на європейській флейті набуло значення державної задачі. Як недолік навчання гри на європейській флейті в Китаї постає нестача професійного досвіду у вчителів, відставання флейтового мистецтва Піднебесної від флейтового і фортепіанного, відсутність концертних творів. Пріоритетні напрями оновлення флейтової культури в Піднебесній – розвиток національного музичного стилю, китаїзація європейської флейти.

За дев'яносто років розвиток флейтового мистецтва Китаю набув значних успіхів у педагогічній, виконавській і композиторських сферах флейтового мистецтва.

## РОЗДІЛ 2

### НОВА ПРОГРАМНІСТЬ ЯК ЖАНРОВИЙ ПРИНЦИП КИТАЙСЬКОЇ ФЛЕЙТОВОЇ МІНІАТЮРИ

#### 2.1. Китайський флейтовий програмний інструменталізм у мініатюрах ХХ – початку ХХІ століть

Інновації упродовж ХХ – початку ХХІ століття в історії китайської музики є настільки значними, що даний період був визначений у музичній науці Піднебесної як «нова епоха» або «нова ера». «Нова ера» в китайській флейтовій «цивілізації» відобразилася у народженні «нової флейти», оригінальному відтворенні «нової програмності», формуванні «шару нової музики, що взаємодіє з «музикою нової хвилі» (за Юань Цзінфан [204]). Як «нова ера» визначає цей період в історії китайської музики і Ван Юйхе [205]. Відчуттям своєрідності сучасної китайської музики (тобто такої, що була створена наприкінці ХХ століття) пронизане дослідження Лі Ланьцинь [209]. «Новою» епохою називає Ван Аньго музику ХХ століття [203]. Якщо, за Ван Юйхе, як «нову музику» слід тлумачити мистецтво ХХ століття, то «новітню» творчість представляють новації ХХІ століття [205]. Китайська музика ХХ – початку ХХІ століть, осмислена як «нова» і «новіша», у музикознавстві Піднебесної набула значення актуального предмету вивчення.

До процесів розвитку «нової» і «новішої» музики протягом 1930 – 2020 років органічно входить і китайська флейтова творчість. Упродовж *нової ери* історії китайської композиторської творчості європейській флейті було надано значення узагальненого універсального аналогу всієї розгалуженої системи національних різновидів інструменту бамбукового походження у музичній культурі Китаю; наслідком національного оновлення образно-виразових і темброво-інтонаційних можливостей європейського інструменту стало народження *нової китайської флейти*. Розкриваючи китайську

національну тематику, європейська флейта набула можливості надавати нову фіксовану і нефіксовану програмність. У підсумку європейська флейта у Китаї долучилася до формування нової музики Піднебесної як своєрідного вияву *музики нової хвилі*.

Китайський варіант «нової флейти» є наслідком відкриття нових художньо-змістовних пластів, властивих інструменту, оновленого наповнення тембру, творчих експериментів композиторів і виконавців. Важливою складовою звукового образу *нової флейти ХХ століття* постає імітація звучання його китайського аналогу на основі виразових та технічних властивостей флейтового інструменталізму. Досвід композиторів Піднебесної значно розширив уяву про «нову флейту» не тільки ХХ, але й ХХІ століття, оскільки її звуковий образ вибудований на основі залучення можливостей одного з найстаріших музичних інструментів світу.

Монотемброве звучання європейської флейти у часопросторі Піднебесної виявилось здатним втілити усю природню *поліфлейтовість* китайського інструменту бамбукового походження.

Однією зі специфічних рис сучасної китайської музики, як зазначає Лі Шіюань, є «діалог з традиціями Заходу» [211]. Такий діалог стосується, зокрема, успадкування жанрово-стильових західних традицій, переосмислених у сучасній китайській культурі. У контексті музичної культури Піднебесної взаємодій з традиціями Заходу набуває особливого значення. Адже, окрім композиторської сфери охоплює і виконавську: європейська флейта постає тим інструментом, на котрому відтворюються «голоси» стародавнього сімейства китайських флейт. Наслідком такого діалогу постає поширення європейської флейти на китайське інструментальне мистецтво межі ХХ – ХХІ століть. На інструмент європейського походження немов би «накладається» традиційна національна поетика. У підсумку інструмент європейського походження у китайському озвученні набуває тембрової новизни. Таке оновлення дозволяє констатувати

народження «нової флейти» у структурі китайського флейтового програмного інструменталізму, що характеризується інтроспективним сприйняттям внутрішнього світу людини: крізь холоднувато-прозору темброву палітру європейської флейти відбувається властиве для східного мистецтва символічне моделювання дійсності.

Творчий пошук – загальна закономірність композиторського процесу в мініатюрах китайських композиторів для флейти доби «нової ери». Китайські флейтові мініатюри перетворилися на об'єкти творчого експериментування, що спостерігається у своєрідності відображення архетипового змісту, взаємодії строгості і свободи у формотворенні, техніці письма, особливостях звуковибудування, жанровій деконкретизації.

Спільною передумовою означених процесів постають пошуки оригінальної тематики, втілені у *новій програмності* китайської інструментальної музики в цілому. Як своєрідна розшифровка змісту образно-музичної системи, програмність набуває в китайській інструментальній музиці ХХ – початку ХХІ століть значення комунікативного фактору, обумовлюючи музичну мову, побудову форми, стильову своєрідність, національно-естетичні ознаки. Програмність налаштовує на асоціативність виконавської інтерпретації флейтових мініатюр і їх слухацького сприйняття, чому сприяє і темброве вирішення. У китайських композиторів нове розуміння програмності доволі помітно виявляється у камерно-інструментальних жанрах, до числа котрих мають відношення і флейтові твори. *Нова програмність у флейтовій музиці* нерідко має символізований характер, пов'язана з темами китайського живопису, поезії, театру, каліграфією, відображує індивідуальне композиторське світобачення, інтонаційні і образно-темброві знахідки. При цьому зберігаються особливості китайської традиційної музики, у котрій представлені лінеарність, ритмічна свобода, темброво-динамічні ефекти.

Вивчаючи концептосфери китайської програмної фортепіанної музики, Лу Цзе відмічає їх обумовленість китайським духовно-інтелектуальним

континуумом [87], синкретизмом китайської філософсько-естетичного світогляду та мистецьких традицій [88]. Подібні процеси спостерігаються і у новітній китайській флейтовій музиці. Таким чином, закономірним слід вважати висновок щодо спільних процесів у сфері новітньої програмності, притаманних китайській інструментальній музиці, зокрема, як фортепіанній, так і флейтовій.

Експериментальний характер флейтових мініатюр китайських композиторів увиразнюється, зокрема, як про те зазначає Чжан Цзіньвей [212], у самотніх програмних назвах як образно-словесних аналогах їх змісту, а також в індивідуалізованому підході до художнього втілення національного звуко-космосу. Флейтовий програмний інструменталізм своєрідно відображує таку властивість китайської фортепіанної програмності як «синкретизм просторових та часових взірців», властивих «ритуальній практиці» [87].

Символізація художнього змісту вирізняє сутність флейтового програмного інструменталізму. Опора на вічні, типові образи китайської філософії і мистецтва обумовлює властиве флейтовим творам «нової ери» поєднання класичного і а-класичного в музичній мові і формотворенні. Програмний задум визначає конструктивну логіку китайської флейтової мініатюри.

Оскільки на сучасному етапі розвитку китайської флейтової мініатюри, завдяки досвіду жанрово-стильового моделювання духовного світу людини, поєднуються європейські і національні виконавські традиції, своєрідним перехрестям західного і східного кіл традицій у музичному мистецтві Піднебесної ХХ – початку ХХІ століття є *програмний флейтовий інструменталізм*.

Китайський програмний флейтовий інструменталізм, втілений у мініатюрах ХХ – початку ХХІ століть, як принцип художнього мислення, зумовлений єдністю національних образно-змістовних, темброво-акустичних, органологічних, артикуляційних особливостей музичного інструмента,

втілених на основі застосування системою запозичених з європейського музичного спадку композиторських і виконавських традицій.

1930 – 2020 роки в історії китайського флейтового мистецтва – доба функціонування композиторських творів, призначених для європейського аналогу національного інструменту. Уведення понять і явищ європейської музики до національної китайської флейтової культури призвели до її сутнісної зміни. Серед таких понять і явищ найзначнішими є такі: композитор, музичний твір, концертне виконання, музична драматургія, музична форма, жанр, стиль. Перехід на європейську систему нотопису у процесі фіксації композиторського тексту, як і до інструменту металевої конструкції, що замінив сімейство традиційних бабукових флейт, обумовив зміну структури флейтового інструменталізму. Традиційний китайський *флейтовий поліінструменталізм* трансформувався на удосконалений *універсальний моноінструменталізм*, здібний (у трансформованому, узагальненому, оновленому вигляді) втілити розмаїття національних китайських тембрових традицій, надавши їм концертного оформлення. Новітній китайський флейтовий універсальний моноінструменталізм у латентному вигляді містить традиційний поліінструменталізм, що залишається не зруйнованим. Тембр китайської флейти, втілений європейським інструментом у програмній мініатюрі, вирізняє біфункціональність: з ним пов'язується вираз історично складених у національній музичній культурі семантичних функцій.

*Програмний інструменталізм* як принцип художнього мислення у китайському флейтовому мистецтві XX – початку XXI століть увиразнюється через вербальну конкретизацію і, одночасно, узагальнення образного змісту композиторського твору, представленого у сукупності специфічних форм і засобів виразності, концентрованому виразі внутрішнього світу особистості, поданому крізь призму звукового оформлення національної ментальності.

Сутність програмного інструменталізму – категорії музикознавства – полягає у тому, що обсяг його змісту охоплює як композиторський твір, так і

його виконавську інтерпретацію, адже у звуковій драматургії музичного твору варіативно втілюються асоціативні шари, закладені в його програмі.

Узагальнення шляхів розвитку програмного інструменталізму європейської і китайської традицій дозволяє дійти висновку щодо доцільності диференціації змісту виокремленої музикознавчої категорії на основі її тембрової і національної специфікацій.

З точки зору тембрової специфікації категорії програмного інструменталізму слід відзначити похідне від неї поняття **китайський флейтовий програмний інструменталізм (китайська програмна флейтовість)**. Під поняттям **китайський флейтовий програмний інструменталізм (програмна флейтовість)** пропонується розуміти єдність композиторської і виконавської інтерпретації викладеного у програмі (програмній назві) змісту музичного твору на основі властивій музичному інструменту системі образно-технічних властивостей. Запропоноване визначення актуалізується тим фактором, що у проблемному полі дослідження специфіки флейтового виконавства недостатньо висвітлені програмно-інструментальні чинники флейтової діяльності як єдності композиторської та виконавської творчості, а також взаємодія західноєвропейських та національних жанрово-стильових традицій. Як показав аналіз всього відомого і доступного корпусу китайських флейтових мініатюр ХХ – початку ХХІ століть, дана жанрова система на сучасному етапі розвитку музичної культури Піднебесної поза програмності не існує.

Китайський флейтовий програмний інструменталізм слід класифікувати за специфікацією фактурно-артикуляційних принципів втілення національного програмного ідейно-образного задуму, зумовленого темброво-акустичними й органологічними можливостями і особливостями музичного інструменту європейської конструкції.

Для даної роботи актуальним є визначення *китайська програмна флейтовість*. Завдяки такому визначенню відбувається специфікація і узагальнення системи образно-виразових, формотворчих та технічно-

виконавських властивостей інструменту, обумовлених розкриттям програми музичного твору, що містить цілісний або фрагментарно представлений національний образ світу.

Флейтове мистецтво Піднебесної межі XX – XXI століть зберегло національно-культурні особливості традиційного музикування, базовані на філософському уявленні про *образ світу, що звучить*, прориваючись крізь порожнечу як структурний елемент флейти як *природного організму*. Відповідно до китайської філософської традиції розуміння музики як звукового втілення ідеалів гармонії, єдності та взаємопроникнення протилежних начал Усесвіту, звучання «нової флейти» у сучасній Піднебесній підпорядковується завданню втілення онтологічної специфіки звуку. У композиторських творах звучання китайської флейти, звукообраз котрої втілює інструмент європейського походження, п'ять музичних тонів й досі уособлюють першоелементи, явища природи, частини світу; звукообразні уявлення про світ проєціюються на конструктивні та темброво-акустичні особливості духового інструменту; пантеїстичність художніх образів, лаконізм висловлення, просторовість процесуально-архітектонічного типу мислення, реалізованого у звуковому образі інструмента, постають як основи китайського флейтового програмного інструменталізму. Тому у композиторському і виконавському флейтовому мистецтві закодована культурна пам'ять народу.

Китайський програмний інструменталізм базується на тлумаченні флейти як утілення Краси у цілісній національній картині світу. Зміст лірики в китайській флейтовій музиці зосереджений на відображенні внутрішнього світу поета, споглядача-філософа, який перебуває у гармонії з природою, оточуючим світом.

Лірика як спосіб суб'єктивного художнього висловлювання є основою формування звукового образу *китайської флейти* – втілення гармонії Природи та людської Краси. У цілісній картині світу, створюваній китайським композитором, голоси природи – вітру, шуму дерев, таємничої



стихії води, зоряного нічного неба – «озвучує» флейта. У лірико-філософських сюжетах мініатюрних програмних китайських творів для флейти відбувається медитативне саморозкриття суб'єктивного простору авторського «Я», ідентичного художньому герою. У китайських флейтових програмних мініатюрах у малих формах, як правило, домінує переживання однієї події (одноафектність).

Типологія музичних мініатюр, призначених китайськими композиторами ХХ – початку ХХІ століття для флейти соло і у супроводі фортепіано, відбиває характерні види програмності, як і відповідні жанрово-стильові та фактурно-композиційні способи втілення ідейного задуму.

Особливий інтерес при аналізі творів для китайської флейти має розкриття змісту «ліричного сюжету», за яким стоїть суб'єктивний простір авторського «Я». Природним і закономірним для розкритого у китайській мініатюрі сюжету є об'єднання ліричного героя (оповідача, персонажа) й автора в єдине ціле. Тому основою змісту в мініатюрах для китайської флейти є не стільки сюжет, що рухається, скільки вільно висловлене внутрішнє переживання, ліричного героя. Неможна не додати, що європейську музичну романтичну мініатюру характеризують спільні ознаки світобачення (див. дисертації Г. Карелової [46], Н. Рябухи []).

Ліричний спосіб музичної організації, для котрої природним є одномиттєве переживання музичної події, зумовлює використання малих, «однотемних» форм, які розкривають психологічний стан та емоції ліричного героя. Яскравим прикладом слугує «Пісня на риболовлі» Ло Сухуа в обробці Лі Гочуана, в якій відтворюється старовинний стиль традиційної китайської цитри «гучжен», відомої ще за часів правління китайських династій. Розмір, кількість струн, співвідношення тонів, інтервалів мали етико-космологічне та сакральне значення. Довжині інструменту 3,66 фути символізувало 366 дні року, а п'ять струн – п'ять стихій (вогонь, вода, земля, метал, дерево), дека – небосхил, тринадцять відміток на грифі – місяці року, включаючи високосний [210]. Фактурна формула шістнадцятих в партії флейти, фортепіанні

арпеджіато та *staccato* відтворюють темброво-артикуляційні прийоми «хуа джи», характерні для струнно-щипкового інструменту.

Отже, китайський флейтовий *програмний інструменталізм* – історично сформована система темброво-артикуляційних, жанрово-семантичних та темброво-стилістичних засобів смислоутворення, закріплених у уявлює тексті інтонаційними лексемами, що моделюють образ світу і людини.

*Китайський флейтовий програмний інструменталізм як принцип сукупного художнього мислення композитора і флейтиста* зумовлений традиціями символічного філософсько-художнього змісту, темброво-акустичними, органологічними та артикуляційними особливостями музичного інструмента у контексті національної культури. Китайським мініатюрам, призначеним для флейти, властиві такі принципи програмно-інструментального мислення: мелодійне тлумачення флейти; створення флейтової кантилени як відтворення художньо-семантичного амплуа інструменту, відтворення типових для китайського класичного флейтового мистецтва образів – романтичної мрії, кохання, втаємниченості, краси природи, самотності. Принцип тембрової персоніфікації сприяє відтворенню онтологізму мислення митця, тлумаченню звукового образу інструменту як голосу Природи в пантеїстичній картині світу. Лірико-поетичний звуковий образ флейти засвідчує перевагу образно-асоціативної, картинно-мальовничої програмності над програмністю жанровою.

У творчості китайських композиторів лінійно-мелодійне тлумачення флейти в поєднанні з ритмічною вишуканістю, кантиленою, наслідування архаїчно-фольклорних ознак у способах інтерпретації народнопісенного мелосу засвідчують унікальні тембро-звукові можливості флейти для вираження над-особистісного ліризму, пов'язаного з онтологічним осмисленням буття людини ХХ – початку ХХІ ст.

Програмний інструменталізм у китайському флейтовому мистецтві проявляється через нерозривну єдність мовно-стильової, жанрово-семантичної та інструментально-тембрової звукової природи. Як принцип

мислення китайських композиторів у флейтових мініатюрах, програмний інструменталізм є проявом індивідуалізації традиційного взаємовпливу художньо-акустичної та мовленнєвої форм у відтворенні хвиль звукової енергії. Базування на усталених формулах фактурно-артикуляційної структури зумовлені органологією флейти, її акустичними і фізичними характеристиками. Китайський програмний флейтовий інструменталізм виявляється, передусім, у духовній вертикалі комунікативного діалогу (автор – виконавець – слухач), а роль звукотембру китайської флейти відбивається в логіці музичній драматургії, організації процесу смислоутворення. Програмний зміст китайської флейтової мініатюри є відображенням тривалого історичного шляху генетичного закріплення інтонацій-лексем, що слугували музичними еквівалентами образів-рухів, семантизації звукообразного, тембрового амплуа музичного інструменту в контексті національної культурної сфери, відбиваючи жанрово-стильові, фактурно-композиційні способи втілення ідейного задуму.

Поєднання європейського і національного у китайській флейтовій мініатюрі має кілька точок дотику, усвідомлених на рівні загальних закономірностей музичного мислення: звуковисотна організація (мажор/мінор – пентатоніка), ладогармонія з її колористичними можливостями, інструменталізм як якість інтонування і звуковідчуття інструменту як продовження думки композитора і руки виконавця.

Принциповою різницею між музикою традиційного Китаю і сучасною музичною творчістю Піднебесної є входження постаті композитора в європейському розумінні цього слова до музичного мистецтва «Серединної країни». Поява постаті композитора у часопросторі китайської музичної культури є свідченням прийняття західного розуміння музики – від процесу створення до виконання китайськими музикантами. Тому найважливішим знаком розвитку національної традиції у композиторській музиці сучасного Китаю є наявність традиційного кола смислообразів. Свідченням принципової різниці між традиційною китайською і професійною

європейською музикою є відсутність/наявність нотного запису. Перехід китайської музики до європейського нотопису, поява постаті композитора, заміна китайських цитри і сяо європейськими інструментальними аналогами – віддалили китайську композиторську музику для флейти і фортепіано ХХ – початку ХХІ століть від традиції. Тому необхідно було залишити певні знаки національної культури для збереження безперервності національної традиції.

Таким знаком у флейтовій композиторській музиці сучасного Китаю виявилось програмне декларування змістовних ідей, за котрими стоїть величний історико-культурний національний контекст. Програма, що відображує національні прообрази, тип мислення, – найважливіша сполучна ланка між минулим і сучасним культурними шарами в історії флейтової музики Китаю. До числа таких знаків слід віднести і традиції звуковибудування на музичному інструменті, завдяки котрим посилюється національний колорит.

Флейтова програмна мініатюра є жанровим пріоритетом в музиці Піднебесної для даного інструменту. Домінування флейтової мініатюри у музичному мистецтві Китаю обумовлене значущістю її національного прообразу, ведучою роллю малих форм у китайській народній музиці. Спадкоємність традицій обумовил переважання експозиційності над розробковістю і розвитком, властиве китайській композиторській флейтовій творчості наших днів.

Сольну флейтову, як і флейтово-фортепіанну, китайську мініатюру, характеризує значущість програмності (на відміну від крупної форми, де торжествує тяжіння до «чистої музики»). У пріоритетній ролі програмної флейтової мініатюри спостерігається прояв такої ознаки національної музичної культури як домінування вокального мистецтва, у котрому обов'язковим є наявність поетичного тексту, вимовленого (проспівуваного) слова. Синкретизм, завдяки котрому встановилися плідні взаємодії між поезією і музикою, каліграфією і живописом – одна з принципових ознак

китайського художнього мислення в цілому.

Музика (юе) в Стародавньому Китаї поставала як широке за змістом поняття, до котрого входили поезія, танець, живопис, гравюра, архітектура. Знаково-символічний потенціал китайської флейтової мініатюри XX – XXI століть обумовлений змістовно-понятійним обсягом колишнього розуміння «юе», семіозисом філософсько-художньої культури, музичним оформленням національних ментальних кодів. Вербальні і музичні коди формують семантику тезаурусу флейтової мініатюри Китаю, обумовлюють її емоційні полюси і виміри (небесний і земний).

Виходячи з характерного для «звершення юе» (китайської музики Стародавнього Китаю) тлумачення тембру, предметом звукотворення в системі символів китайської сучасної флейтової культури може бути не тільки людина, але й дивовижні явища природи – гори, сосни, Небо і земля. Збереженням спільного ставлення до художнього змісту, властивого традиційній китайській музичній культурі, можливо пояснити наявність значної кількості флейтових творів сучасних китайських композиторів, присвячених спогляданню гір і небес. Крім того, потрібно брати до уваги і вплив на музичну семантику флейтових творів китайських композиторів живописно-поетичного національного контексту, у котрому через втілення небесно-гірської символіки відбувається розкриття ідеї самовдосконалення.

Звернення до програмності в китайському флейтовому мистецтві наших днів обумовлене задачею відтворення національних ментальних кодів, що застосовується задля власної ідентифікації з метою протистояти архетиповим конструктам західної культури. Програмність набуває функції носія національної знакової природи у флейтових мініатюрах китайських композиторів. Саме програмність китайських флейтових мініатюр, жанр котрих, зазвичай, не має авторського виразу, виступає в значенні того «ключа», за допомогою котрого уможлиблюється проникнення до семіотичної системи, що розмикається у безмежність художніх символів національної культури.

Через програмність флейтових мініатюр відбувається зв'язок з міфоепічними, літературно-поетичними звуковими архетипами, релігійно-філософськими концепціями, яскрава образна система і оригінальність музично-драматичного і формотворчого процесів. У наслідок принципової обумовленості художнього змісту флейтових мініатюр архетиповими образами китайського мистецтва програмність набуває значення засобу національної ідентифікації китайської флейтової мініатюри, її репрезентативної типологічної та стилістичної ознаки.

Специфіка програмності китайських флейтових мініатюр полягає у взаємодії її пейзажного і релігійно-філософського типів, тяжінні до виразу релігійно-філософського змісту через споглядання природи. Образи природи – місяць, сонце, річка, тростник, коливання рослин, гори, хмари – набувають значення символів духовних станів людини. Художньому втіленню властивих китайській художній культурі сприйняття природних явищ слугують колористичні можливості європейської флейти.

Загальна властивість флейтових творів китайських композиторів у жанрі мініатюри – відсутність жанрової конкретизації. Необхідність у ній зникає, оскільки таку, як правило, замінює програмна назва. Крім того, загальне визначення мініатюра володіє надзвичайно широким внутрішньо-жанровим спектром значень. Якість змістовної інтонаційності, вишукана музична мова, оригінальність формотворчого процесу, національні звукообрази, втілені на основі переосмислення західного композиторського і виконавського досвіду, складають загальну спільну основу китайського флейтового програмного інструменталізму.

Ознака музичної мови у творах для флейти – прикраси (трелі, форшлаги, морденти) – як наслідок поєднання традицій європейської флейтової стилістики і національної китайської культури, що тяжіє мелодії. Віртуозність як властивість виконавського стилю флейти спостерігається як у мініатюрах, так і у творах крупної форми. Отже, до камерного жанру входять ознаки концертності, набуваючи значення жанрово-стильової ознаки

китайської флейтової мініатюри.

Якщо мовні особливості художніх взірців китайського програмного флейтового інструменталізму в цілому обумовлені слідуванням європейським звуковим традиціям, то змістовні якості – особливостями національної митецької традиції. Зміст китайської програмної флейтової музики обумовлений національним типом світосприйняття. Взаємодія релігійно-філософського і пейзажного типів програмності виходить з самої основи китайської художньої ментальності: безлюдність китайського пейзажу (починаючи з VIII століття в творчості Ван Вея) обумовлена властивим мистецтву Піднебесної зверненням до духовного світу, раю, Неба, світу істинних людей – небожителів, декларацією відсторонення від зовнішнього світу. У китайській флейтовій мініатюрі XX – початку XXI століть відображено важливу особливість тематики китайського класичного мистецтва, відповідно якій не людина, а природа стає головною змістовною категорією.

Виходячи з концепції «нової програмності», у флейтових та флейтово-фортепіанних творах китайських композиторів XX – XXI століть темброве вирішення також має програмне значення. Якщо тембр європейської флейти у контексті китайської музичної культури, уподібнюючись *сяо* або *ді*, може поставати символом ритуалу, ліричного вислову, гірського пейзажу, пройнятого або сонцем, або місячним сяйвом, то фортепіано набуває значення звукового аналогу китайської цитри гучжен (або чжен) – «інструменту філософів і вчених» [210]. Створення мініатюр для європейської флейти і фортепіано китайськими композиторами обумовлено можливістю символічного відтворення в цілком європейському виконавському складі особливостей, властивих тембровим ознакам традиційного для музичного мистецтва Піднебесної дуєту національного різновиду флейти і китайської цитри. У дуєті європейських інструментів флейти і фортепіано у сучасній китайській музичній культурі збережено національну традицію виконавського стилю *цїнь-сяо*, тобто сумісної гри *цїня*

*і сяо.*

Національним тембровим прообразом п'єс для флейти і фортепіано слід вважати класичний для китайської народної традиції дует бамбукової флейти і струнно-щипкового інструменту, сучасним аналогом котрому постає фортепіано. У партії фортепіано відбувається відтворення більшою або меншою мірою прихованого старовинного стилю і символіки традиційної китайської цитри, відомої ще за часів правління китайських династій. Не тільки тембр китайської цитри, але і її розмір, кількість струн, співвідношення тонів, інтервалів мали етико-космологічне та сакральне значення у контексті китайської національної музичної культури. Наприклад, довжина інструменту – 3,66 фута символізувала 366 днів року, а п'ять струн – п'ять стихій (вогонь, вода, земля, метал, дерево), дека – небосхил, тринадцять відміток на грифі – місяці року [210].

Однак, якщо в стародавній музичній культурі у дуеті *цїня і сяо* ведучу роль грав струнно-щипковий інструмент (зокрема, з точки зору репертуару, адже дуетні п'єси постають як версії сольних п'єс для *цїня*), то у сучасній флейтово-фортепіанній творчості китайських композиторів ведуче значення належить флейті, образний світ котрої визначає загальний зміст, тематику, особливості формотворення твору. У сучасних музичних мініатюрах флейті належить функція мелодії, насичена інструментальною віртуозністю, тоді як фортепіано виконує роль акомпануючого інструменту (арпеджовані акорди; розлогі хвильоподібні «арки»). У дуеті європейських інструментів флейти і фортепіано у сучасній китайській музичній культурі збережено національні традиції: виконавського стилю *цїнь-сяо*, сутність котрого полягає у сумісній грі *цїня і сяо* і стилю *сичжуюе*, властивого музиці шовку і бамбуку [203].

Що стосується пошуків оригінального визначення дуету європейської флейти і фортепіано на основі врахування особливостей виготовлення національних аналогів сучасних європейських інструментів з відповідних природних матеріалів, то тут також потрібно встановити змістовну взаємодію з традиціями китайської інструментальної культури. З точки зору належності



китайських *цін* і флейти до інструментів, що виготовлені, відповідно, з шовку (п'ять струн цитри) і бамбуку, то твори китайських композиторів для флейти і фортепіано постають як розвиток традицій *сичжуюе* («чжу» у складі визначення означає бамбук).

Аналіз кожної флейтової (флейтово-фортепіанної) мініатюри потребує глибинного занурення до основ китайської художньої ментальності, відображених в їх змісті. За «ліричним сюжетом» кожного твору стоять тисячолітні традиції художнього світосприйняття, відтворені в його змісті. «Семантичний словник» китайської флейтової мініатюри обумовлений втіленням образів «стихій» (до числа котрих входить і емоційний світ особистості) у національній картині світу. У китайській програмній флейтовій мініатюрі склався певний семантичний комплекс, обумовлений національним музичним менталітетом. Окрім семантики образів природи, до цього комплексу входять також релігійно-філософські поняття і емоційні стани ліричного героя.

Жанрова невизначеність китайських флейтових мініатюр обумовлена тяжінням до багатозначності, прихованої за запобіганням авторського визначення жанру.

## **2.2. Тематичні серії у структурі мікрокосму китайської програмної флейтової мініатюри**

У програмній флейтовій мініатюрі спостерігається розвиток міфопоетичної і естетичної національних традицій, відтворених на основі звукових горизонтів сучасного звукового світу культури Піднебесної.

Виходячи із тлумачення дефініції Міфопоетика у сучасній гуманітарній науці, запропонованого А. Колісніченко і О. Харицькою [59], слід зазначити, що міфотворення у китайському флейтовому мистецтві продовжується і нині. Крім того, аналіз програмних назв, властивих китайській флейтовій і

флейтово-фортепіанній мініатюрі дає можливість дійти висновку щодо того, що китайській музиці XX – XXI століття дійсно властивий гуманітарний зміст, як про це зазначає Лю Чеюсуа [214].

На основі приналежності до художнього змісту певного типу китайські програмні флейтові і флейтово-фортепіанні мініатюри розподілені на тематичні серії.

Розглядаючи специфіку китайської програмної фортепіанної музики, Лу Цзе підкреслює значущість концептосфер природи, національної ритуалістики і казкової легендарності [88]. Подібні концептосфери спостерігаються і у флейтовій програмній музиці Китаю, хоча і відрізняються від фортепіанної певною специфікою: концептосфери китайської флейтової музики проявляються крізь міфопоетичні і філософсько-естетичні національні традиції.

Виходячи з ознак природної, ритуалістичної і, в одночас, легендарної програмності китайської флейтової музики, в окрему групу доцільно виокремити мініатюри, що мають відношення до *солярної тематики*.

Дві мініатюри для флейти соло Тан Мізі «Небесний шлях сонця» і «Флейта і барабан під сонцем» утворюють своєрідний флейтовий *солярний тематичний дуптих*.

У програмній флейтовій мініатюрі «*Небесний шлях сонця*» Тан Мізі (1980 р.) утілена класична для китайської старовинної поезії тема сонячного коловороту (як, наприклад, у вірші Лі Бо «Пісня про схід і захід сонця»), подана у міфологізованій інтерпретації. Про це засвідчує втілення руху сонця, що відповідає повному за обсягом колу, створеним у взаємодії фрагментів його небесного і підземного буття (передбачення майбутнього народження/повернення світила до небосхилу). Відтворення шляху сонця відповідає загальній міфологічній концепції розвитку архетипового образу, що відбувається у підсумку його проходження по усій лінії формування смислу. У флейтовій мініатюрі Тан Мізі відбувається метафоричне уподібнення небесного/ підземного шляху сонця і життя/смерті

міфологічного солярного героя; перипетії життя котрого у міфологічному сюжеті ідентичні фазам проходження сонцем небесного і підземного шляху. Подібно до небесного світила, солярний герой проходить крізь фази переможного сходження до «зеніту» життя, тріумфального перебування на вершині небосхилу, передчуття майбутнього повернення та «зворотній хід» (захід), після завершення котрого у міфологічній картині світу має відбутися наступне коло життя і смерті. П'єса Тан Мізі постає як апологія сонця, солярний міф, втілений у музиці флейти, відображений в інтонаційній драматургії, а також логіці формотворення флейтового твору.

Музична мова мініатюри, як і її інтонаційна драматургія, постає як результат взаємопроникнення китайської і західної музичних традицій, внаслідок чого актуалізується величезний діапазон виразових і технічних можливостей флейти. Своєрідність драматургічного плану п'єси (у контексті китайських традицій) полягає в тому, що її музична дія розпочинається з кульмінації – торжества сонця, тоді як її подальший розвиток відбувається від картини сонцестояння – до згасання останніх променів світила, а також у наявності ознак драматургії вторгнення.

Рух сонця по колу у флейтовій мініатюрі втілено у контрастних частинах двох-частинної репризної форми: I-й – ударній імпровізаційній токати (відсутність часових визначень в композиторському тексті – тактів, фіксованого темпу) і II-й – тактованій (2/4) композиційній, у межах котрої пісенний розділ змінює ударна репетиційність другого розділу (скорочена реприза I частини).

«Ударні» епізоди (базовані на відтворенні виконавської «ударності» у музичній драматургії) відображують фази руху сонця по небу – досягнення зеніту, вторгнення заклик до заходу, шлях до заходу. Ударні епізоди виконують «сигнальну» функцію, уподібнюючись своєрідному «небесному годиннику», що «відміряє» етапи буття (життя) сонця у проходженні ним фаз знаходження на небосхилі. Якщо перша частина відтворює дещо войовниче воцаріння сонця на небосхилі, то перший розділ другої частини, що набуває

значення сигналу, що під час швидкоплинного торжества всевладного світила нагадує про час залишення висоти, передчуваючи майбутній захід. Заключний розділ другої частини вирішений як своєрідний «підземний гуркіт», що своєрідно відображує як спогади про колишню велич сонця, що сіло за горизонт (вогняні промені, що буяють низько над землею, нібито нагадують про його нещодавню велич), і провіщують набуття майбутньої всевладності. Інтонаційні зв'язки з першою частиною надають заключному розділу мініатюри аркової функції.

I частина – імпровізаційна (без тактового розміру, тактових рис і темпового визначення) – може бути тлумачною як прелюдія, базована на використанні «ударної» природи флейтового звукотворення. У такому випадку проведення «ударної» теми «сонячної флейти» в середині твору має значенні інтерлюдії, а на закінчення твору – постлюдії.

Прелюдія складається з трьох речень, початкові тони кожного з котрих розташовані між собою на основі співвідношення звуків висхідного мінорного квартсекстакорду *g-moll* ( $d - g - b$ ), що відповідає ідеї стадіального сходження сонця як героїчного підкорення вершини. У кожному з речень I частини «ударність» взаємодіє з уведенням дугоподібної (аркоподібної) мелодичної лінії, що графічно зображує небесний шлях сонця – від сходження, до досягнення зеніту і фінального заходу.

У флейтовій п'єсі, присвяченій міфологізованому відображенню графічного шляху сонця, значущу роль відіграє ангемітонна природа тематизму, вибудованому на основі взаємодії двох мінорних пентатонічних утворень (від «*d*» і від «*g*»), з'єднаних між собою спільними звуками. Тон «*d*» другої октави постає і як виток, і як центр, і як «*finalis*» інтонаційної побудови. Неперехрещені форшлагги на початку і у завершенні теми посилює її аркову природу як символ небесного руху сонця.

Основні виконавські прийоми, властиві «прелюдії», базовані на вібрато різних типів, сформованих у європейській флейтовій культурі (у вигляді тремоло на одному звуці, трелей, довгих звуків, котрим передують

форшлаги). Повсюдність сонця у цій флейтовій картині світу, його всесилля під час перебування у центрі небосхилу у всеохоплюючому сяйві променів, породжують сонячну «луну», вирішену як інтонаційні «віддзеркалення» інтонаційних символів знаходження світила на вершині небесної дуги.

II частина (*Andante*) – торжество флейтового мелодизму. Це пісня сонця, що звучить упродовж його торжества, символізуючи затвердження у центрі небесної дуги, аж до першого призиву до початку «підземного» буття в щоденній історії сонячного світла. Затвердження сонця на вершині небосхилу переривається уведенням «ударних» інтоном як інтонаційних символів призиву до заходу світила і завершення його небесного шляху.

Початок «ударної» інтерлюдії відбувається безпосередньо після кульмінації I частини, що завершується 8-разовими пасажними злетами до «f» третьої октави – найвищого тону п'єси. Переломна функція інтерлюдії як своєрідного перехрестя між сходженням і заходом сонця виражена у кульмінаційному пасажі (втіленні віртуозності, властивій п'єсі як такої), графіка котрого може бути представлена у вигляді перехрестя двох ліній, одна з котрих направлена вниз, друга – вгору. Після відзначеного пасажного «перехрестя» розпочинається стрімкий шлях сонця униз, що знаходить своє графічне відображення у низхідних пасажах флейти. «Ударна» за своєю інтонаційною природою постлюдія, супроводжена відтінком «р», нібито повертає музичну дію до початку, пророчо передбачаючи наступне відродження вічного сонця у його небесній фазі.

У програмній мініатюрі Тан Мізі «Флейта і барабан під сонцем» втілено національні звукові архетипи музичних інструментів як носіїв солярної символіки. Контрастні *темброобрази* втілені на основі співставлення мелодичного і токатного типів тематизму у межах виразово-технічних засобів, притаманних інструменту «роду бамбуку». Якщо мелодичні фрагменти символізують голос флейти, то токатні репрезентують репліки барабану. Програмний інструменталізм базований тут на тембровому контрасті природнього і неприроднього для флейти звукообразного світу.

Згідно положенням праці Ван Юйхе, флейта і барабан відносяться до класичних інструментів Піднебесної, що, згідно китайській традиції розподілу, мають відношення до різних тембральних груп, оскільки вироблені з різних природних матеріалів і символізують різні пори року. Згідно тембрової класифікації, китайських музичних інструментів на «8 тембрів», флейта має відношення до групи бамбукових, до котрої входять усі дерев'яні духові, що виготовлені з бамбуку (а саме, чи, сяо і ді), тоді як літофони (барабан) мають відношення до виготовлених з каменю. За символікою пір року, флейта символізує весну, барабан – зиму [207].

Тан Мізі об'єднав в єдину художню систему музичної мініатюри темброву символіку барабана і флейти, надавши духовому інструменту можливість інтонованого втілення звукообразу інструменту ударного. Тут відбувається демонстрація широких виконавсько-виразових можливостей європейської флейти, здібної символічно відтворити національні китайські інтонаційно-акустичні, технічні засоби, властиві барабану.

Звукообразний контраст між барабанною і флейтовою семантикою доповнений співставленням токатного і мелодійного комплексів. Загальний художній зміст мініатюри полягає у контрастному співставленні (змаганні) зимового («барабанна» речитатія на одному звуці) і весняного (мелодизовані пісенні фрагменти) музичних символів, зимової і весняної символіки.

У тричастинній структурі твору імпровізаційні перша і заключна частини (темпові визначення відсутні) втілюють ідею змагання зими і весни; центральна частина (*Andante*) постає як царювання весняної семантики, що спирається на інструменталізовану пісенну вокальність, щедро оздоблену орнаментикою (перехрещені і неперехрещені форшлагги, морденти, трелі) мелодію широкого діапазону (символізує цвітіння квітів і пташиний спів). Проникнення «зимової» семантики, спостережене на закінчення середньої частини, має епізодичний характер (ознаки драматургії вторгнення). До темброво-інтонаційного тут додається і динамічний контраст: якщо «барабанно-зимовий» динамічний спектр охоплює гранічно контрастні

відтінки (від *ff* до *pp*), то «флейтово-весняний» пов'язаний з динамікою *mf – p*, більш властивою пісенному стилю.

Ознаки концертного змагання, що, зокрема, реалізуються завдяки прийомам віртуозності і діалогічного зіставлення тембрів-символів у межах діапазону європейської флейти засвідчують актуальність пошуку шляхів формування поки що відсутнього в китайській жанровій системі флейтового концерту.

До солярної тематики має відношення мініатюра *Хуан Хувей «Промінь сонця над Тяньшанем»* для флейти і фортепіано, створена 1972 року у провінції Сичуань. Цей твір Хуан Хувей, втілюючи найхарактерніший для китайської флейтової музики тип пейзажної програмності, спирається на європейські досягнення у жанрово-стильовій сфері.

Відсутність авторського визначення жанру характеризує твір для флейти і фортепіано відомого композитора. Згідно авторському задуму, тут відтворено гірський пейзаж Синьцзяня, сповнений вітру і сонця, на фоні котрого лине ода людській працездатності і любові до батьківщини. Тобто, за задумом композитора, сонячно-гірська програмність тут набуває олюднення. Відбиток «рухомого пейзажу» спостерігається у поступовому пришвидшенні темпу у другій частині твору: під променями сонця, що поступово стає все більш яскравим і гарячим, відбувається зміна гірського силуету.

Співставлення особистості поета з величчю Тяньшаня – одна з традиційних тем поезії доби Тан. Подібне співставлення спостерігається, зокрема, у віршах Лі Бо «П'ятий місяць / На Тяньшані сніг»; «Місяць над Тяньшанем сходить, світлий». Отже, у флейтовому творі другої половини ХХ століття спостерігається розвиток танської поетичної тематики.

Щодо жанрово-стильового оформлення гірської пейзажності, то флейтовий твір Хуан Хувей певною мірою відповідає специфіці європейської рапсодії з ознаками концертної п'єси. Про рапсодичність твору свідчать якості поліепізодності, політемповості, вільно-складеної форми, імпровізаційності, віртуозності, концертності, образна еволюція від похмуро-

сутінкового характеру повільної I ч. до триумфальної сонячної вогняності швидкої II ч., національний (тобто, у данному випадку, китайський) колорит. Наведені ознаки надають можливість тлумачити жанр твору Хуан Хувей як китайську рапсодію для флейти і фортепіано, згорнену до масштабів концертної п'єси (або як концертну п'єсу рапсодійного типу).

Концертна п'єса рапсодійного типу може бути розподіленою на три частини, дві з котрих – помірні, тоді як третя – швидка. Темпова концепція твору відображує поступове сходження тепла сонячних променів, що зігрівають Тяньшань.

Двофазова I частина *Lento grandioso ad libitum (D-dur)* відкриває «Тяньшанську рапсодію» Хуан Хувей. Її перша (фортепіанна) фаза на *ff* базована на контрасті титанічного акордового викладення і арпеджованого злета по тонах малого і великого септакордів з мажором, побудованих від V ступеню ладу. Тут відтворений музичний символ міці Тяньшаня, осяяного сонячним блиском. Друга фаза I частини набуває значення формування інтонацій наступної оди в партії флейти, що кристалізуються крізь прелюдійні злети, оздоблені прикрасами (на фоні фортепіанного тремоло). Низхідні мелодичні лінії в партії флейти йдуть одна за одною, ніби сонячні промені, що сходять з вершини до підніжжя гори.

II частину *Adagio sereno e cantanto 4/4, A-dur (p)* слід тлумачити як флейтову оду батьківщині (*cantabile*), що звучить на фоні розлогого арпеджованого фортепіанного викладу. Партію флейти відрізняють лірико-пісенна природа, неквапливий характер тематичного руху, варіантна повторність у викладі матеріалу. Другий епізод II частини *Largo appassionato (ff)* постає як образно-тематичний контрапункт, про що засвідчує одночасне проведення двох тематичних комплексів – теми оди (у партії флейти) і теми міці Тяньшаню (у партії фортепіано).

Віртуозне флейтове соло каденційного типу, вміщене на грані II і III частин, підкреслює концертну природу п'єси, має функції віртуозного узагальнення попереднього матеріалу і сполуки між частинами твору.



III частина об'єднує скерцозні епізоди *Allegro*, супроводжувані різними виразовими ознаками (*Allegro giacondo, d-moll, pp – mf – f; Allegro vivace, ebolimento, f*). Одичний характер II частини змінюється на танцевальний у III частині. Заключний епізод III частини відіграє функцію фіналу концертної п'єси (сумісне проведення скерцозної теми і прелюдійних злетів зі вступу набуває значення прикінцевого узагальнення). Характерною є жанрова логіка: від імпровізаційної прелюдії відбувається перехід до оди і фінального танцю.

Об'єднує фортепіанну і флейтову програмність у китайській музиці і наявність спирання на «філософсько-естетичну основу» [91].

Відтворення *філософсько-естетичної програмності* у флейтових творах китайських композиторів нерідко взаємодіє з пейзажною програмністю. Наявність елементів пейзажної програми у творах, що розкривають філософську ідею, обумовлено національною китайською традицією, згідно котрій підняття до вершин філософської думки є невід'ємним від сходження на гірську вершину. Там китайський герой-філософ знаходить гармонію в усамітненні, наближується до божественного світу, чує священні звуки гармонії сфер.

До флейтових творів, де відтворено філософську програму, перш за все, слід віднести п'єсу «Глибока думка» для флейти і фортепіано Хе Лютіна (створена 1937 року). На формування змісту цієї п'єси вплинули як європейські, так і національні китайські традиції.

Враховуючи програмно-змістовний характер назви твору, слід провести паралелі з європейською думкою як жанром європейського романтизму, властивому поезії (літературі) і музиці. «Глибока думка» Хе Лютіна успадкувала такі ознаки європейського прообразу, як романтизований медитативно-елегійний, журливо-сентиментальний тип змісту, зв'язок з народно-пісенною традицією, баладною музично-поетичною жанро-формою.

Програмна назва твору для флейти і фортепіано, окрім європейської романтичної жанрової традиції, містить ознаки і національної китайської

художньої ментальності.

За авторським задумом, твір «Глибока думка» постає як фрагментарно оформлена медитативна композиція у темпі *Adagio tranquillo* (4/4), орієнтована на відродження властивої стародавній китайській класичній поезії і живопису традиції вільної фіксації повільного розвитку філософських думок про сутність людського життя у його співвідношенні зі світобудовою, народжених у процесі споглядання художником гірського пейзажу. У музичній мініатюрі відтворений той тип споглядання гірського пейзажу, що відображений у вірші Лі Бо «Одиноко сиджу я в горах Цзінтяншань»: «Дивлюся я на гори,/ І гори дивляться на мене, / І довго ми дивимося, / Не набридаючи один одному» (переклад Лі Ян).

У даному опусі творі втілено архетипові для поетичного і живописного (засновник китайського живопису шаншуй – У Даоцзи, 680 – 740) національного мистецтва форми споглядання гірського пейзажу як відображення небесного світу. Від китайської поезії до п'єси Хе Лютіна переходить відтворення стану розчинення споглядача у природі як способу збереження чистоти душі ліричного героя. Від китайського пейзажного живопису, де гірська гряда постає як візуалізація гармонії інь і янь (схід на вершину гори – втілення інь, сходження – янь), до твору Хе Лютіна переходить художнє тлумачення образу гори як поєднання земного і небесного, відтворення ідеї переходу між стихіями. Споглядання гірського краю у творі Хе Лютіна народжує нескінченність думок, що від осмислення земного буття підіймаються до усвідомлення таємної природи божественних сутностей, завдяки буянню художньої фантазії. Адже закрита хмарами вершина гори, згідно уявленням китайських мудреців, є притулком божественних істот, невидимих людським оком. Лише звуки далекої музики – танців і співів – засвідчують наявність того невидимого божественного життя, що відбувається на вершині чарівної гори в китайському духовному всесвіті. Отже, музичні думки, втілені в творі Хе Лютіна, навіяні спогляданням і роздумами про божественне.

Оскільки обов'язковою ознакою небесного життя – раю, розташованого на вершині гори, є музика, втілення думок про божественне у музичному творі цілком закономірне. Флейта є одним з тих інструментів, що в національній культурі постає як звукове втілення раю, тому звернення до флейтового тембру з метою відтворити уяву про небесне життя, обумовлене релігійно-філософською і художньою традицією.

Рух гірського пейзажу у п'єсі Хе Лютіна знаходить свій вираз в інтонаційній драматургії, що відображає стадіальність оформлення музичних думок як етапів формування пейзажної цілісності, графічності оформлення пейзажу як його головної ознаки.

«Двічі по чотири музичні споглядання» – так можна було би визначити форму флейтової «Глибокої думки». Число вісім, що утворюється у підсумку в структурі твору, відіграє надзвичайно важливу роль у китайській нумерологічній символіці. У цілому, «Глибоку думку» слід тлумачити як сучасне втілення стародавньої нумерологічної концепції музики, виробленої у традиційній китайській культурі арифмосеміотиці. З числом вісім пов'язаний розподіл на групи китайських народних інструментів, тлумачення *ба інь* як системи «восьми родів звуків» (*лей*), що відповідають відповідним природним матеріалам і восьми сторонам світу (*ба фан*). Таким чином, формотворення флейтового твору Хе Лютін підкорюється символічним нумерологічним процесам, властивим національній культурі.

Музична форма твору обумовлена творчим завданням подвійного проведення чотирьох мелодій-фрагментів різного обсягу, розподілених на дві рівномасштабних частини (I ч. – *Adagio tranquillo*, II ч. – *Andante*). У II ч. до мелодій-фрагментів поступово проникають певні варіаційні відмінності, що збільшуються у процесі розвитку художньої концепції твору. I частину твору слід визначити як експозицію, II – як змінену репризу. Перші три фрагменти у кожній з частин постають як тактовані; заключний четвертий (в обох частинах) – як не-тактований: імпровізаційність надає заключним мелодіям-фрагментам значення своєрідних постлюдій каденційного плану.

Кожному з чотирьох музичних фрагментів першої частини відповідає певний фрагмент частини другої. Якщо перші два споглядальні фрагменти першої частини майже точно відповідають п'ятому і шостому фрагментам другої частини, то між заключними фрагментами збільшуються відмінності. Заключні фрагменти II частини звучать на чисту кварту нижче, ніж аналогічні розділи у першій частині; спостерігається інше динамічне забарвлення: *f* і *ff* у третьому споглядальному фрагменті I частини змінюється на *mf* – *f* у сьомому фрагменті II частини. Відмінність між агогічним рішенням I і II частини відповідає змісту програми музичного твору (схід і захід гірського сонця). Найзначніші зміни стосуються перетлумачення четвертого споглядального фрагменту I частини у восьмому розділі, розміщеному наприкінці твору. Композитор тлумачить останній як *Cadenza*, значно скорочуючи первинний матеріал. Віртуозна імпровізаційність цих фрагментів відповідає природі каденції. Отже, і в цю мініатюру, у відповідності до віртуозної природи флейти, проникають риси концертності.

Що стосується розвитку програмного змісту мініатюри, то тут, на кшталт живопису, втілено *принцип рухомого пейзажу* – гірської панорами, смисл котрої вибудовується у картині-роздумі. У флейтовій мініатюрі, як і у пейзажному сувії, відображено рух сонця: від сходу – до кульмінаційного сяяння – і заходу, коли промені сонця зникають за горизонтом. Флейтовий твір може бути уподібненим пейзажному сувію в живописі, де відображено рух природи, що змінюється. Художній метод, сформований у живопису, композитори XX століття втілили в музиці. Наприклад, Хуан Цзи втілює цей метод, згідно Чень Менмен, у 1930 роках у китайській художній пісні, створивши «пісню-сувій» [137], а його учень Хе Лютін поклав цей метод в основу відображення світобудови в інструментальній мініатюрі.

Фактором формування фрагментарної композиції у п'єсі Хе Лютіна постають паузи у партії флейти, що відділяють одну мелодію від іншої, розподіляючи твір на відносно завершені мелодичні фрагменти. Мелодії слідує одна за одною, подібно гірським вершинам, розподіленим лише

повітрям; музичні споглядання відділяються одне від одного диханням споглядача (флейтиста). У китайському пейзажі незаповненість більшої частини аркушу означає відображення концепції порожнечі (шунья) або небуття як вищої реальності. У п'єсі для флейти Хе Лютіна, як і в китайському живописі і поезії, безмовність стає способом виразу невимовного Вічного світу, втіленого у гірському пейзажі.

Народження музики з тиші – один з принципів утворення художньої концепції твору для флейти і фортепіано. Народження високої думки зі споглядання (висловлене через тембр фортепіано) перетікає у флейтову мелодію. Народжена з тиші, музика мініатюри переходить у тишу. Думки ліричного героя щодо пейзажних гірських видінь перетворюються мелодичні лінії.

Гармонія звукового світу небесно-гірського буття віднаходить відповідне втілення в формі мініатюри. Мелодичні фрагменти, з яких складається музична картина гірського пейзажу, що постає перед очима героя твору, оформлені у двочастинну композицію. Вісім мелодичних фрагментів (по чотири в кожній з двох частин) відповідає ідеальному числу в китайській культурі.

Чотири мелодії написані в різних флейтових регістрах, відтворюючи своєрідну гірську «графіку»: ніби відображуючи чотири гірських вершини, неповторні і унікальні. Дві перші мелодичні фрагменти викладені у середньому і низькому регістрах, дві наступні – у найвищому регістрі, де тембр флейти набуває більшої яскравості. Що стосується заключних «гірських» ліній (в обох частинах твору), то їм властиве охоплення всього флейтового діапазону, від його вищого до нижчого регістрів. Сплетіння інтонаційних формул з першого інтонаційного «блоку» у заключний інтонаційний фрагмент засвідчує намір композитора створити узагальнення, вводячи не тільки нові тематичні ідеї, але й елементи інтонаційної репризи на закінчення I і II частин.

Поява трелей у високому регістрі у заключних мелодичних фрагментах

(4 і 8) засвідчує досягнення вищої форми вираження емоцій споглядання гірського пейзажу. Слід зазначити, що трелі – властивість як європейського, так і китайського флейтового стилю, флейтової віртуозності.

Окрім реєстрових змін, для оформлення «гірських фрагментів» твору Хе Лютін трансформує внутрішні пропорції між загальною довжиною епізодів «тиші» і звукового матеріалу. Наприклад, перший і другий мелодичні фрагменти містять однакову кількість тактів – дев'ять. Але у першому фрагменті паузи (мовчання) охоплюють чотири з половиною такти, тоді як у другому – один. Це означає, що у другому «гірському фрагменті» відбулося збільшення звукового наповнення. Загальна кількість тактів у третьому «гірському фрагменті» дорівнює одинадцяти, тоді як сфера «тиші» обіймає два початкові такти.

Виходячи з особливостей інтонаційної драматургії, агогічних особливостей, масштабних співвідношень «гірських фрагментів», слід зробити висновок, що I частина постає як відображення сходу гірського сонця, тоді як II частина відображує його захід.

П'єса для флейти соло «Вища чистота» Чжао Цзипін (2000 р.) також має відношення до філософсько-естетичної програмності.

Написана як обов'язковий твір для конкурсу виконавців у Пекіні 2000 року, п'єса для флейти соло Чжао Цзипін «Вища чистота» уявляє собою чи не найвищий вираз філософського осмислення людини і світу у китайському флейтовому мистецтві. В основу твору закладено філософську концепцію «вищої чистоти» даоського походження. У лаконічній формі мініатюри втілено багатозначний релігійно-філософський зміст.

Релігійно-філософську концепцію «вищої чистоти» було вироблено в *шанцин* – напрямленні даосізму. Езотерична «Школа вищої чистоти» як вираз благочестя людської душі і благоговіння перед вищими силами виникла наприкінці IV століття; упродовж VI – X ст. вона набула значення найвпливовішої серед даосських шкіл, увійшовши до даосського канону. У філософії епохи Хань *шанцин* завершує період стародавньої китайської

філософії. У руслі вчення «вищої чистоти» було розроблено шляхи досягнення вищого знання, що уможлиблюється, завдяки одкровенню і посередництву безметрних Істинних Людей (чжень-жень), що живуть на небі і володіють книгами з Небесних Книгосховищ.

Отже, в аналізованій п'єсі спостерігається той самий «вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю», на котрий звертає увагу Сунь Пенсян [124].

«Школа вищої чистоти» вчить не тільки теорії, але й містить методичку складання гімнів божествам, екстатичні практики польоту і містичної візуалізації на шляху пошуку безсмертя. Певним чином ця п'єса може бути тлумачною як така, що має відношення до «морально-виховної тематики», котру Лу Цзе розглядає як окремий програмний напрям у концептосфері програмної китайської фортепіанної музики [88]. Вивчаючи історію китайської естетики, Лі Цехоу підкреслює, що осягнення раю учнями школи *шанцин* можливе, завдяки набуттю ключів від входу до Небес [210]. У даосському раю, як зазначає далі дослідник, грає небесна музика, містяться витончені павільони з драконами і феніксами. Досягти раю може лише той мандрівник, хто хранить чистоту і наслідує простоті, хто може використати можливості власного тіла і уяви, віднайти єдність і гармонію між тілом і психикою, встановити відповідності між собою і космосом, зібрати енергії *ци* дев'яти пренатальних небес. Досягнути безсмертя, згідно вченню *шанцин*, можливо за умов попадання у реальність досконалих людей, де у наслідок проходження серій трансформацій (внутрішньо-алхімічних перероджень) втрачаються зв'язки з життям і смертю [там само].

Злет людини на гору-небо – вічна тема китайської поезії. Задля досягнення неба, заради можливості спілкування з «істинними людьми», герой китайської поезії (як у вірші поета кінця II – початку III століття Цао Чжи) перетворюється на птаха і підкорює дракона («Відкриті мені Небесні врата, // З пір'я птахів я вдягаю одяг, // Загнуздаю дракона, я лечу // Туди, де чекають на мене мої побратими») [220], або (як у Тао Юань-міна – поета

кінця IV – початку V ст.) під час польоту душі у далекі світи земля залишається поза уваги героя [там само].

Слід відзначити, що в цій флейтовій п'єсі спостерігаються також і ознаки стародавньої ритуальності, що також засвідчує актуальність концепційних паралелей між фортепіанною і флейтовою музикою Китаю. За Лу Цзе, «ритуальна концептосфера» входить до тематики програмної фортепіанної музики Піднебесної [87].

Оскільки, згідно прадавнім уявленням, тембр флейти пов'язаний із звучанням небесної музики, для виразу філософської концепції «вищої чистоти» композитор звернувся до цього шляхетного інструменту. Поняття «вища чистота» стосовно даного флейтового твору має декілька змістовних рівнів тлумачення. Це не тільки певна відповідність філософському вченню *шанцін*, але й суто музичне розуміння вищої чистоти. Виходячи з музичної природи твору, вищу чистоту тут потрібно пов'язувати з бездоганністю флейтового інтонування, відсутністю фальші в музиці, досконалістю виконання.

У творі Чжао Цзипін спостерігається відображення прийнятого у китайській філософії тлумачення порожнечі, коли її вмістилищем постає повітряний стовбур, що міститься у бамбуковій трубці, як аналог просторово-часової нескінченності; тлумачення чистоти як аналогу порожнього. Вітер міститься в порожнечі отвору флейти, що символічно відповідає тріаді «небо – земля – людина». Саме такі семантичні функції флейти представлені в аналізованому композиторському творі, програмна назва («Вища чистота») і призначення котрого для флейти соло знаменує намір композитора наблизити художній зміст до втілення таких категорій китайської філософії, як «порожнє серце», «порожня свідомість», «порожня серцевина». Актуальність наведеного ряду символів філософського походження для твору Чжао Цзипін обумовлена логікою традиційного тлумачення китайської флейти як втілення феномену порожнечі у вищій чистоті, де духовне знаходить свій аналог у матеріальному світі.



У п'єсі для флейти-соло 2000 року Чжанг Чжао-чан оригінальне даосське вчення «вищої чистоти» віднайшло експериментальне художнє і технічне втілення, реалізоване, завдяки уведенню елементів сучасного західного музичного мислення. Музична драматургія мініатюри базується на часово-просторовому діалозі між світами, відстань між котрими, долається завдяки духовній силі і волі героя художнього твору. Філософська категорія «вищої чистоти» набуває поетично-музичного значення.

Застосовуючи ознаки дванадцятитоновості в музичній мові I частині (*Drammatico ad libitum*) і скороченій репризі, композитор відображує через насичену хроматику ідею титанічного переходу від земного до небесного світу (і навпаки). Що ж стосується центральної частини (*Cantando*), то, відтворюючи образ небесної країни як втілення «вищої чистоти», як обителі «істинних людей», Чжао Цзипін звертається до діатоніки (хроматичний *f-moll*). Прориви хроматики наприкінці *Cantando* символізують своєрідні заклики до майбутнього повернення семантики польотно-стрибкоподібного перебування героя твору між небом і землею.

Героя флейтового твору «Вища чистота» доречно уподібнити творчій постаті танського поета Лі Бо – «безсмертного, скинутого з небес» (за визначенням його сучасника – поета Хе Чжи-чжан), пророка, вічного блукача, що живе поміж неба і землі, перебуваючи з безсмертними серед зірок, здібного відчинити ворота до неба.

П'єсі властивий принцип контрастності, про що свідчить співставлення різних типів флейтового звуковибудування, темотворення, музичного часу, композиторських технік. Таким чином, тут відтворюється ідея експозиції різних світів, що їх має об'єднати духовний порив адепта (в даному випадку, музиканта), що шукає даосського раю.

У п'єсі задіяний фактично весь діапазон, властивий інструменту, що дорівнює квінті через дві октави (від «с» першої октави – до «g» третьої). Діапазон I частини – *Drammatico* – ідентичний загальному діапазону твору, тоді як діапазон центральної частини *Cantando* дещо вузьчий (від «des»

першої октави – до «*f*» третьої октави). Діапазон п'єси постає як зовнішня ознака художнього задуму композитора, який втілює у флейтовій мініатюрі контрастні полюси світобудови, об'єднані високою духовною чистотою.

Флейтова мініатюра, базована на принципі контрасту, уявляє собою складну тричастинну репризну форму, де I ч. – *Drammatico ad libitum* (функція прелюдії), II ч. – *Cantando* (у простій двочастинній формі, кожна з частин котрої базована на новому тематичному матеріалі), III ч. – скорочена реприза *Drammatico ad libitum*. Між *Cantando* і репризним проведенням *Drammatico* композитор розташовує сполучну частину, базовану на розвиткові другого тематичного сегменту I частини.

I і III частини п'єси повільні, імпровізаційні (без тактових розподілів), що дозволяє тлумачити їх як, відповідно, прелюдію і постлюдію. На відміну від експансивного *Drammatico*, *Cantando* розпівне, йому характерний вільний виклад матеріалу.

Порушення засад традиційної музичної форми обумовлено викладом оригінальної релігійно-філософської концепції «вищої чистоти». Форма – А - В - А1 із розташованим між серединою і репризою фрагментом фантазійно-розробкового типу, оснований на розвиткові тематичного елемента «b1» з I частини твору.

Оскільки для китайця гірський пейзаж завжди був образом раю, у флейтовій п'єсі Чжао Цзіпін духовні «злети» адепта пов'язані зі сходженням на гору для досягнення раю, тоді як низхідний рух символізує повернення з гір до земного світу.

Якщо співставити програмний зміст п'єси з її філософським прообразом, то композиторський задум може бути викладеним у таких смислообразах.

У I частині (*Drammatico*) символічно відтворений духовний шлях адепта, душа якого спрямована до даосського раю, до вищої чистоти, світу Істинних Людей, ідеальної музики. У II частині (*Cantando*) втілено картину раю, де звучить прекрасна мелодія божественних сутностей, що переходить у

віртуозний матеріал каденційного типу.

У розробково-сполучній побудові, що об'єднує II і III частини (базована на розвиткові тематичного матеріалу I частини «b1»), утілено відносно розгорнутий образ польоту душі, завдяки котрому уможлиблюється досягнення зв'язків між світами. Фінальна частина як скорочена реприза *Drammatico* відтворює ту атмосферу духовного стрибку, завдяки котрому уможлиблюється досягнення ідеального світу – співочого раю, втілення «вищої чистоти».

У I і III частинах п'єси представлені два способи досягнення досконалого небесного світу, два типи переходу до нього: стрибкоподібний і плавний, польотний. *Drammatico* – хроматичне, дисонантне, охоплює майже весь флейтовий діапазон – базовано на контрасті трьох інтонаційних комплексів. Моделлю для повтору в першому комплексі («a») є висхідний злет на збільшену октаву («c – cis»), що при заключному повторі трансформується на збільшену кварту («c – fis»). У підсумку стрімкий потрійний злет-стрибок охоплює збільшену кварту через дві октави, символізуючі стрімке духовне досягнення раю. Хроматичні, звивисті, повзучі рухи 32-ми постають основою другого комплексу «b», де втілюється образ плавного польотного досягнення ідеального світу. На відміну від першого тематичного комплексу, діапазон комплексу «b» охоплює півтора тони («eis/f – des»). Третій комплекс, оснований на супроводженому перехрещеним форшлагом низхідному стрибку від «d» третьої октави до «des» першої – відображує ще один стрибкоподібний шлях досягнення Обраним райського світу. Двічі повторені з мінімальними змінами інтонаційні комплекси *Drammatico* представляють об'єднання стрибкоподібних і польотних шляхів адепта до райського світу.

У *Cantando* (вираз експресивно-динамічного часу) музичний образ раю втілюється у виразній хвильоподібній мелодії (f-moll – b-moll), що завершується каденцією – виразом небесної досконалості, неперевершеності ідеальної людини. Характерною особливістю другого розділу *Cantando* є

перехід від діатоніки до хроматика. Наявність пасажів, основаних спочатку на висхідних і низхідних хроматичних гамах (або їх фрагментах), а потім – на русі по звуках целотоновій гамі, надає заключному фрагменту II частини віртуозний характер, близький *cadenza*. Як і в монументальних концертних жанрах, двофазна *cadenza* у флейтовій мініатюрі передує репризи, що символізує досягнуту досконалість.

На основі розвитку інтонаційного комплексу «*b*» побудований розробково-сполучний віртуозний фрагмент, базований на тематичному елементі «*b*» з I частини. Цей фрагмент постає як символ польоту душі, що перебуває у часопросторі раю.

У скороченій репризи *Drammatico* знов відтворені ті магичні практики – стрибкоподібна і польотна, завдяки яким уможлиблюється досягнення райської висоти душею, що мріє про вищу чистоту.

Філософська концепція «вищої чистоти», сформована в далекому IV столітті, віднайшла оригінальне відтворення у програмній мініатюрі для флейти-соло 2000 року, де відтворено як можливі духовні шляхи адепта до абсолютної досконалості, так і гармонія небесних сфер, що співають, символізуючи рай.

Про близькість тлумачення програмності у фортепіанній і флейтовій китайській музиці свідчить також звернення до «вічної тематики», характерної для китайського світогляду [88].

Серед тематичних груп, властивих програмним китайським мініатюрам для флейти і фортепіано, слід виокремити твори, у котрих відбувається *художнє тлумачення флейти як втілення пастушої ідилії*. Таке тлумачення флейти походить від її традиційного використання в китайській культурі. Звукообраз пастушої флейти властивий цілому ряду творів китайських композиторів. У творах пастушої тематики для флейти і фортепіано важливе значення набуває відображення національної тембрової специфіки, імітація тембру національних інструментів. Спільні виразові якості тлумачення флейтового тембру у творах *пастушої тематики* – пасторальність,

ідилічність, віртуозність, імпровізаційність, жанрово-інтонаційна контрастність (пісенність – танцювальність). Що стосується партії фортепіано, то у творах пастушої тематики відтворюються звукові характеристики національного китайського струнно-щипкового інструменту цінь (гуцінь), що відіграє акомпануючу функцію у дуєті з флейтою. Достаток акордів арпеджато у партії фортепіано відтворює характерний для китайського інструменту, що супроводжує флейту, тип фактури.

У п'єсах пасторального характеру для флейти і фортепіано спостерігається прояв такої ключової ідеї китайської культури, як *спокій*. Ідея спокою, взаємодіючи з філософською уявою про світобудову, у китайській культурі має філософський характер: з нею пов'язана «необхідність постійного повернення», продиктована «взаємопов'язаністю покою з ідеєю і сутністю».

П'єса «Флейта пастушка» (або «Пастушок з флейтою») – аранжування фортепіанного твору Хе Лютіна, призначена Лі Хаунджі для флейти і фортепіано – має своєрідну передісторію. Оригінальний твір Хе Лютіна (1903 – 1999) – одного з «чотирьох великих учнів» Хуан Цзи [137] – увійшов в історію фортепіанної музики як перша розвинена п'єса для фортепіано у китайському стилі (написана 1934 року). Отже, намір створення національного китайського звукообразу флейти виник ще у першій половині 1930-х років, а пошуки шляху його відтворення охопили і фортепіанне мистецтво.

У творі для фортепіано втілено єдність декількох звукових архетипів китайської флейти як імпровізаційно-віртуозного інструменту, придатного для втілення ідилічного, життєрадісного (дитячого) сприйняття світу. Отже, аранжировка фортепіанної п'єси, в котрій було відтворено національні архетипи духового інструменту, для флейти і фортепіано виявилася цілком доцільною.

В аранжировці Лі Хаунджі звуковий образ флейти набув не стільки метафоричного, скільки реального тембрового втілення. П'єса набула

«нового життя» як зразок стилю «китайської флейти», відтвореного на європейському інструменті.

П'єсу вирізняє вдале співвідношення китайського ангемітонного мелодизму і засад західного двоголосся (у розвиток поліфонічних знахідок Хуан Цзи). Так виникає поліфонія в китайському стилі.

У складній тричастинній формі твору на особливу увагу заслуговує принцип створення розгорнутої мелодії на основі постійної варіантної трансформації висхідної музичної ідеї. Проявляється імпровізаційність мислення, властива китайському народному інструменталізму.

I частина твору (*Moderato*, 2/4, мажорна пентатоніка від «d») побудована на варіантному розвитку первинного тематичного утворення – тембровому (фортепіано – флейта), регістровому, інтонаційному. У II частині – середині типу епізоду (*piu mosso*, 2/4, *fis* – A) – відбувається хроматизація пентатоніки (ладові ознаки *E-dur* і *h-moll*) і віртуозне ускладнення мелодії. III частина (*Tempo I*) постає як динамізована реприза, якій подальше поширення віртуозності надає властивості *cadenza*.

*Віртуозність набуває значення важливої ознаки звукообразу китайської флейти, що спостерігається не тільки в даному, але й в багатьох інших композиторських творах. Контрастом віртуозності у китайській композиторській творчості є провітлена простота пісенності. Отже, слід зазначити, що певною мірою одним із класифікаційних факторів, припадних для розподілу виразових функцій китайської флейти, є віртуозність і пісенність. Необхідно враховувати також і властивий китайському флейтовому мистецтву віртуозний тип пісенності.*

До флейтових творів пастушої тематики має відношення і мініатюра «Чабан у степу» Ляо Шенцзинь. Програмний зміст мініатюри пов'язаний із втіленням стану самотності, що його висловлює пастух, упродовж цілого дня граючи на флейті. Лише з початком ночі мелодія суму пастуха замовкає.

Розкриттю програмного змісту пастушої мініатюри відповідає складна тричастинна форма, де I частина (*Largo Tempo rubato*) написана у простій

двочастинній формі, II частина (*Allegro vivace*) є складним періодом, III частина (*Tempo primo*) – скорочена реприза. В основі твору – темпово-інтонаційний контраст між частинами. Обидві теми I частини (h-moll) базуються на спільних кварто-квінтових сигнальних інтонаціях, що засвідчує наявність похідного контрасту між ними. Постійні зміни метроритму (9/8, 12/8, 9/8, 4/4), як і характерна темпова ознака (*Largo Tempo rubato*), – прикмети імпровізаційності, властивої I частині. Рухлива II частина (4/4, E-dur), основана на чітких танцювальних ритмах у партії фортепіано, містить внутрішній інтонаційний контраст (співставлення супроводжуваних форшлагом цілих тривалостей і гнучких інтонаційних зворотів у викладенні вісімок і шістнадцятих).

У пастушій мініатюрі знайшла свій вираз властива китайській культурі часо-просторова уява про властивості національного всесвіту. I і III частини втілюють образ безмежного степу, подібного неосяжному космосу, одухотвореного сумною мелодією самотнього пастуха. У середній частині твору, де метроритмічна основа стає чіткішою, часопростір дещо локалізується: космічну безмежність змінюють прояви земної конкретизації. III частина твору пов'язана із поверненням до відчуття безкрайого національного світу, що відбувається, завдяки флейтової мелодії, котрій притаманні ознаки нескінченності. Генеральна кульмінація мініатюри (*ff*), розташована наприкінці III частини, згідно авторській програмі, символізує останній сонячний промінь, що, прощаючись з землею, освітлює степ. Тут відчуття самотності самотнього пастуха досягає граничного прояву, розчиняючись у безмежності космічного часопростору. Подальше стрімке згасання звучності означає швидкий початок ночі: самотня мелодія флейти ніби тане у темряві, що оточує пастуха.

П'єса «Сільська бамбукова флейта» Ло Сяоміна відповідає архетиповому звукообразу ідилії (пасторалі) у китайській музичній культурі. У складній тричастинній композиції, основаній на зміні темпу (*Largo pastorale* – *Allegro, Vivace* – *Tempo I*), відтворено дві грані ідилічно-

пасторального звукообразу китайської флейти – повільно-пісенна, доповнена просвітлено-ніжним станом (I і III частини), і швидка танцювальна як вираз радості, втіленої на основі скерцозних ознак (II частина). I частина п'єси написана у простій тричастинній формі; форму II частини можливо тлумачити як Тему (*Allegro*) і варіацію до неї (*Vivace*); III частина постає як скорочена реприза у простій двочастинній формі. Пасторально-ідилічний звукообраз китайської флейти відтворений у п'єсі Ло Сяоміна на основі контрастного співставлення двох жанрових моделей – пісенної (чч. I і III) і танцювальної (II ч.).

Створенню національного звукообразу флейти в п'єсі Ло Сяоміна сприяє мислення композитора в умовах ангемітонних ладів на основі послідовних взаємопереходів між мінорною і мажорною видами пентатоніки від тону «*d*».

Важливо відзначити динамічну логіку твору, у котрій також відбувається відтворення двох часо-просторових звукообразів китайської флейти. Один з них (представлений у повільних частинах – I і III, де домінують відтінки від *p* до *ppp*) постає як чутний здалеку, такий, що нібито ллється з невидимої далечини, має невловимо-небесний, ідеальний, божественний характер. Другий звукообраз китайської флейти (втілений у швидкій II ч., котрій властиві гучна флейтово-фортепіанна звучність – до *ff*) має більш реалістичний характер: дія відбувається на очах споглядача, який на власні очі бачить виконавців на народних інструментах – творців «людської музики».

Отже, ідилічно-пасторальна п'єса «Сільська бамбукова флейта» Ло Сяоміна характеризується відтворенням двох архетипових звукообразів китайської флейти – пісенного і танцювального, ідеального і реального, небесного і земного, божественного і людського.

«Міфологічна єдність з природою» [88] – спільний напрям фортепіанної і флейтової програмності у китайській музиці.

Особливий змістовний напрям серед програмних флейтово-



фортепіанних мініатюр китайських композиторів складають твори, у котрих розкривається ідея національної пам'яті культури. У меморіальній тематичній серії, оснований на відродженні національної пам'яті, флейта постає своєрідним медіатором, проводником до світу священного минулого, завдяки асоціативній функції тембрової пам'яті народу, втіленої вже в технічних і художніх можливостях європейської флейти.

До творів подібного роду має відношення п'єса «Цінувати пам'ять» Ма Сіюня – відомого в Китаї флейтиста виконавця і педагога. Ця мініатюра уводить до атмосфери спогадів. Простота форми і змісту твору, що взаємодіють з високим ступенем ніжності і краси музичного матеріалу, дозволяють зробити висновок щодо того, що тут йдеться про первинні враження людини – про сім'ю, батьківщину, батьківську любов. Не дивно, що обидві теми твору у паралельному мажоро-мінорі (*a-moll* – *C-dur* – *a-moll*), складній тричастинній формі (середня частина має просту форму), породжують асоціації з жанровими ознаками колискової (ефект погойдування). П'єса не має вступу, одразу починаючись з викладення трохи сумної помірної теми *Andante*: дитячі спогади про родину завжди супроводжують людину, назавжди залишаючись у серці. Символом пам'яті стає материнська колискова як символ родинності, спогади про котру супроводжують людину на всіх етапах її дорослого життя.

До тематичної серії програмних творів, базованих на розкритті ідеї пам'яті, належить сповнена метафоричного змісту п'єса Цзянь Синвей «Мандрівка до Гусу» (1962) – своєрідне «театральне видіння», базоване на логіці спогадів. П'єсі властивий не стільки географічний, скільки історико-культурний зміст збереження національної культурної пам'яті. Місто Гусу – історичний центр стародавнього Китаю, у котрому 600 років тому набула розвитку китайська опера кюньцюй. То ж метою мандрівки до Гусу в п'єсі Цзянь Синвей було долучитися до витоків національної музичної культури – опери кюньцюй, попередниці декількох різновидів китайської місцевої опери, зокрема, і пекінської. Обов'язковою учасницею кюньцюй були флейта цюйді

(або *ді*), що звучала у супроводі ударних (*губань*), і флейта *сяо*, як і лютня. Таким чином, інструментальний дует флейти і фортепіано, поданий у звуковій «мандрівці», вмотивований художнім завданням втілення атмосфери національного театрального мистецтва.

Поява твору Цзянь Синвей обумовлена історично: п'єса виникла у добу другої хвилі відродження опери кюньцюй, що розпочалася в Китаї з 1956 року (перша хвиля відбулася упродовж 1920-х років). В основу «Мандрівки до Гусу» Цзянь Синвей поклав оригінальну ліричну пісню з кунцюй, що надає твору ознак історико-художньої достовірності.

Згідно з програмою твору, мандрівний герой подумки занурюється до атмосфери інструментальної любовної пісні (арії) з кюньцюй – *гусусин*, що звучить на фоні прекрасних краєвидів Гусу, сади котрого внесені до скарбів ЮНЕСКО. Любовна пісня в творі Цзянь Синвей викладена у тембрах сучасних європейських аналогів старовинних обов'язкових інструментів стародавньої кюньцюй: флейти як звукового аналога старовинної цюйді і фортепіано – своєрідного «двійника» цитри (її партія також записується на двох нотоносцях у басовому та скрипковому ключах).

П'єсу вирішено у жанрі любовної пісні *гусусин* зі стародавньої кюньцюй. Композитор зберіг ознаки характерного викладу музичного матеріалу у драмі кюньцюй. Тлумачення флейти як ведучого інструменту оркестру вплинуло на оформлення «театрального видіння» Цзянь Синвей: базування музичної драматургії п'єси на послідовності численних типових інструментальних і вокальних *формул-кліше*, що найчастіше виконуються флейтою *цюйді*, і їх дублювання у партії фортепіано (звуковий аналог китайської цитри). Гетерофонний склад музичної тканини – ознака китайської театральної музики.

«Подорож до Гусу» Цзянь Синвея відтворює витонченість звукового образу, властивого традиційному театральному оркестру струнних та духових інструментів, поширеного на півдні Китаю. У I частині спокійна мелодія з м'яким, оксамитовим звучанням флейти має пейзажний характер

(зображений красиві краєвиди провінції Гусу). У партії флейти часто використовуються трелі як вираз наслідування прийому виконання на традиційній китайській поперечній бамбуковій флейті дицзі. II частина – граційне і ліричне *Andante* – передає стан милування живописними красотами садів. III частина – *Allegretto* – життєрадісна та скерцозна. Партію фортепіано становлять акомпанюючі фактурно-композиційні формули, характерні для китайського струнно-щипкового інструмента піпа. У четвертій частині *Andante* знову звучить головна тема першої частини, але лірико-споглядальна атмосфера посилюється декламаційними інтонаціями речитативу, роздуму, монологу.

Театральність і пейзажність – принципи ліричного інструментального твору, народженого атмосферою кюньцюю. Згідно задуму композитора, кожна з частин твору постає як певний етап інструментальної любовної пісні, що звучить на фоні живописних картин, що змінюються. Тому у флейтовій п'єсі спостерігається властивий китайському живопису *принцип рухомого пейзажу*, дія котрого спостережена Чень Менмен у китайській художній пісні у творчості Хуан Цзи [137].

Драматичне імпровізаційне *Largo con rubato* має функцію введення до театального видіння, у котрому відкривається картина оперно-театального минулого. Драматичний характер надають сольній інтродукції насиченість прикрасами (достаток форшлагів, трелей), введення ознак хроматики (тон «h» у *d-moll* у середній частині *Largo con rubato*), контрастних динамічних відтінків (*mp*, *f*). Сольна флейтова інтродукція має ознаки віртуозної каденції, в інтонаційній драматургії міститься фантазійне передбачення майбутнього оперного видіння у вигляді завуальованого фрагмента ліричної теми наступного *Andante*. Ремінісценція майбутньої тематичної ідеї прояснює значення сольної інтродукції як введення до оперних спогадів.

Контрастні частини інструментальної п'єси Цзянь Синвей у жанрі любовної пісні *гугусин* зі стародавньої кюньцюю уявляють собою етапи ліричної сповіді, нібито почутої і побаченої нашим сучасником крізь туман

вічності. Обираючи тричастинну форму зі вступом і скороченою репризою, композитор приділяє увагу художнім задачам відтворення процесу входження до світу спогадів про величне оперне минуле Китаю (імпровізаційний вступ), розгорнення любовної драми, що нібито відбувається на оперній сцені, і у підсумку виходу за межі духовного видіння, коли на згадку про нього у реальному світі сучасності з ліричним героєм «Мандрівки» залишається мелодія кюньцзюй, нібито приміряючи його з реальним світом сучасності. Тричастинна композиція п'єси постає як картина оперних спогадів – фрагмент дії кюньцзюй як ліричної сцени у жанрі любовної пісні. Тут відтворені дві найхарактерніші іпостасі, властиві образному світу китайського музичного мистецтва – іпостасі *homo lyrical* (I і III частини) і *homo ludens* (центральна частина). Показово, що упродовж всієї тричастинної композиції композитор зберігає анге́мітонність як основу п'ятиступенного ладу (на основі «коливання» ознак мажорної і мінорної пентатоніки F – d).

I частина п'єси – *Andante* (4/4) – набуває ознак властивої китайській вокальній ліриці нескінченної мелодії. Імітаційні проведення тематичних елементів, що переходять з флейтової до фортепіанної партії, дозволяють тлумачити I частину твору як любовний дует-діалог, що відбувається на фоні картин живописного саду в Гусу.

Життєрадісна, стрімка II частина (*Allegretto*, 2/4), що містить елементи синкопованої ритміки, контрастує оточуючим частинам. У скерцозній середині тричастинної форми відтворений один з найтиповіших архетипів китайської музики – іпостась *homo ludens*.

Фрагмент *Largo con rubato* як ремінісценція до вступу має значення другої лаконічної каденції, відіграючи роль сполуки до скороченої репризи *Andante*. Уведена на грані II і III частин ремінісценція втілює ідею спогадів як визначальну для всієї п'єси, відіграючи роль заклику до повернення у реальний світ сучасності. Важливого значення з драматургічної точки зору набувають максимальний темповий контраст у п'єсі (*Allegretto* – *Largo con rubato*) і створення подвійної арковості (між двома *Largo con rubato* і

*Andante*).

Реприза *Andante* символізує прощання з короткочасним видінням колишньої слави китайської опери кюньцюй. Арпеджовані послідовності у партії фортепіано, що замінюють імітаційну фактуру в скороченій репризі, надають звучанню ліричної теми флейти певної сиротливості, втрати інтонаційної підтримки. Ефект «розтинання у повітрі» ліричної мелодії, застосований у кадансі, постає знаком завершення духовної мандрівки у минуле, зникнення видіння театральної сцени зі стародавньої китайської опери кюньцюй.

### **2.3. Флейтові мініатюри на основі мелодій китайських народних пісень**

Важливий напрям у структурі китайських флейтових мініатюр відіграють твори, в основу котрих закладено інтонаційний світ пісень народів Піднебесної.

«Пісня у рибальському човні» – здійснена Лі Гочуан (*Li Guogan*, 1914 – 1966) обробка записаної Ло Сухуа – у середині 1930-х років народної пісні і перекладеної для виконання на *чжені* «Гуейчулайци». В основу перекладення для *чжена* Ло Сухуа поклав найпопулярнішу і найвідомішу пісню «Шаунбан», що набула значення класичної серед творів для цього інструменту. У перекладенні 1930-х рр. композитор відтворив старовинний стиль традиційної китайської цитри *гучжен* (або *чжен*), відомої ще за часів правління китайських династій. Розташувавши кульмінацію у фіналі, Ло Сухуа акцентував значущість заключного куплету – «Спіймати сонце трьома перстнями».

В обробці Лі Гочуан у фортепіанній партії відображено характерні ознаки старовинного виконавського стилю, властивого традиційній китайській цитрі *гучжен*, відомої ще за часів правління китайських династій. Рух шістнадцятих у партії флейти, як і фортепіанні арпеджіато та *staccato*,

відтворюють темброво-артикуляційні прийоми національного виконавського стилю «хуа джи», характерного для традиційного китайського дуєту інструменту «роду бамбуку» і струнно-щипкового інструменту.

У творі відображені властивий китайському мистецтву в цілому принцип поетизації прози життя через розкриття тем філософського осмислення світу і пошуку істини, схованої у природі. Подібні теми відображені у повітряно-просторовій композиції горизонтального сувію «Ловля риби в гірському потоці» пейзажиста епохи Сун (XI ст.) Сюй Даонін (на шовку тушью). На безлюдному монохромному пейзажі, сповненому релігійно-філософського змісту, втілено ідею нескінченності космосу.

Рибальський човен, як і риба, разом з драконами, квітами, зірками, повітрям, деревами, входить до числа стійких найдавніших образів китайської художньої культури [214]. Символічні втілення риб, особливо поруч з іншими тваринними емблемами, що означали позитивні зрушення, поставали як знак загального щастя, матеріального благополуччя, службового успіху. Риба в китайському світі – священна істота, тотемна тварина, втілення божества водної стихії – виконувала функцію медіатора між людським і божественним світами. Ритуальна ловля риби входила до кола офіційних календарних практик Китаю. У даосській образності з ритуальною риболовлею пов'язано відлюдницьке усамітнення, обрання шляху духовного самовдосконалення. У буддійській символіці та іконографії риба тлумачилася як метафора Будди. Ловля риби асоціювалася з процесом осягнення Дао, а рибалка – з даоським мудрецем. Сама така функція надана рибалці у трактаті «Чжуан-цзи» і живописцем У Чжен (належав до доби династія Юань, біля 1350 р.), який втілює образ самотнього рибалки у човні на малюнку тушшю на папері [там само].

Китайська «рибальська» сонячна пісня (мажорна пентатоніка від «*d*», 4/4; 2/4; 4/4) написана у своєрідній формі, прообразом котрої можна вважати варіаційну форму. Її своєрідність у «рибальській пісні» полягає в тому, що композитор у процесі розвитку створює варіант не усієї мелодії (що виконує

функцію Теми), а лише її характерного звороту (або декількох зворотів), влітаючи його до складу нового тематичного утворення. Отже, мелодичні варіанти виникають тут не на основі початкової мелодії як цілого, але деяких окремих мотивів, що її складають. Як основу подальших варіантів композитор обирає не всі мотивні утворення, але лише деякі, створюючи на їх основі нові мелодичні ідеї, що співвідносяться між собою на основі похідного інтонаційного контрасту. Слід відзначити таку властивість драматургічного розвитку у мініатюрі: затребуваною поступово стає більша кількість музичних мотивів (коло затребуваних мотивів розширюється). Особливістю формотворення є схожість мініатюри з циклом варіацій, кожна з яких супроводжувана новим темповим визначенням і постає як певна стадія у формуванні циклічної форми.

Наслідком завуальованих зв'язків з вибраними інтонаційними прообразами китайської флейтово-фортепіанної «пісні без слів», окрім властивій їй пасторальності, є відтворення такої загальної властивості китайського мистецтва як «невловимість небуття», що, за У Хан Юань, є засобом описання Дао в китайській філософській літературі [131].

Характерними особливостями «партитури» твору є імітаційність викладу тематичних побудов, що сприяє створенню характерного імпресіоністичного ефекту (відображення небесних хмар у водному просторі). Домінує семантика тихої, спокійної води, що сяє під сонячними променями.

Викладенню «Теми» передуює прелюдія *ad libitum* (її вирізняє велика кількість фермат), до пасажів котрої вплетений головний у контексті варіантності мотив.

Наступне *Moderato*, котрому передують два такти пауз (народження музики з тиші є характерною особливістю споглядання як форми філософсько-художнього осягнення буття в класичній китайській культурі). *Moderato*, умовно відповідаючи функції Теми у варіаційній формі, містить декілька мотивів, що дістануть варіативного тлумачення у подальших

«варіаціях». Головна роль у подальшому варіантному розвитку китайської мініатюри належить початковому мотиву, прообраз котрого завуальований у висхідних пасажах прелюдії. Тематичну основу *Moderato* складає цілий комплекс інтонаційних ідей, але роль інтонаційної моделі, котра буде відігравати наскрізну роль у подальшому розвитку, відіграє лише перший мотив.

У подальшому *Allegretto* (виконує функцію 1 варіації) відзначений мотив дістає значення не тільки висхідної, але й основної тематичної ідеї, на основі варіантного втілення котрої вибудовується даний етап розвитку циклічної композиції.

В *Andante*, котре відіграє роль другої варіації у китайській рибальській пісні, інтонаційне оновлення відбувається на основі переритмізації і транспозиції ведучого мотиву. У цій умовній другій варіації до числа мотивів моделюючого значення уведений також і другий елемент «Теми» (*Moderato*). Двічі проведений в *Andante*, цей тематичний елемент закріплює зв'язки з «Темою».

*Allegro* (2/4), що виконує роль варіації № 3, містить найбільшу кількість впізнаваних мотивів, що були введені до попередніх розділів рибальської пісні. Серед таких темоутворюючих мотивів *Allegro* значну роль відіграють пасажний «злет» з прелюдії, третій мотив «Теми», пунктирна ритмоформула з *Moderato*. Що стосується принципово нового матеріалу, то йдеться про уведену на закінчення *Allegro* репетиційну формулу (на тоні «h» другої октави). Таким чином, в умовній третій варіації, поруч з елементами узагальнення (уведення мотивів попередніх частин), спостерігається і новий тематичний елемент.

Саме на цьому тематичному елементі, уведеному наприкінці умовної третьої варіації, вибудований наступний «репетитивний» епізод, цілком звільнений від інтонаційних (мотивних) зв'язків з «Темою». Побудований на контрастному музичному матеріалі, він звільнений від безпосередніх зв'язків із *Allegro* як витоком тематичних процесів флейтового твору. Таким чином,



після трьох «варіацій» до твору уведений контрастний епізод у простій двочастинній безрепрізній формі, що приводить до заключного *Lento*.

Завершальне *Lento* неоднозначно за своєю функцією у формі твору. Постаючи як уповільнений і скорочений (без середини) аналог *Andante*, *Lento* має одночасно значення останньої (четвертої) умовної варіації і коди, виконуючи функцію обрамлення рибальського пісні як відносно *Preludia*, так і *Andante* (другої умовної варіації).

У рибальській пісні спостерігаються також ознаки європейської сюїти: виокремлені «варіації» постають як її частини, що контрастують між собою у темповому відношенні. Самий порядок розташування умовних варіацій рибальської пісні відповідає логіці темпових змін у європейській сюїті. Дійсно, *Allegretto and Andante*, як і *Allegro i Lento* відтворюють принцип темпової організації сюїти, логіка котрої полягає у співставленні на початку циклу двох п'єс у помірних темпах (швидкому і помірному), а потім – поглибленні темпового контрасту між ними. У такому випадку твір набуває значення чотирьохчастинної пісенної сюїти.

Отже, в основі рибальської пісні для флейти і фортепіано відчуваються переосмислені впливи таких циклічних європейських жанроформ, як варіації і сюїта. Крім того, варіантний принцип розвитку засвідчує наявність прояву специфічно представленої в інструментальній мініатюрі пісенності, що відповідає безпосередній жанровій природі твору. Формо-жанрова неоднозначність композиторської обробки рибальської пісні є наслідком властивого їй багатозмістовного наповнення.

П'єса «*Тополі і верби зелені*» Чжан Веншу та Лю Хонбіна є аранжуванням народної пісні провінції Шансь. Поетизація верби, що виражається, зокрема, в її асоціюванням з флейтовим звукообразом як символом весни, любові, вірності очікування упродовж розлуки закоханих, характерна тема поезії танської доби. Вона сформована під впливом народного обряду, згідно котрому гілку верби було прийнято дарувати на прощання друзям і закоханим як знак вірності [214]. У віршах танських

поетів Лі Бо і Ван Чжихуань вітка верби як символ весни і любові пов'язана зі звуковою аурую флейти. У відповідності до танської поетичної традиції, ритуальна семантика прощання набула у програмній мініатюрі «Тополі і верби зелені» Чжан Веншу та Лю Хонбіна флейтового тембрового втілення.

Оскільки діапазон європейської флейти (*c1 – c4*) відповідає сопрановому регістру як одному з характерних жіночих тембрів у китайському вокальному мистецтві, звернення до вокальних прообразів постає як характерна властивість китайської флейтової композиторської творчості.

Народна лірична пісня в аранжировці китайських композиторів набуває оригінального тлумачення. Двочастинна композиція постає як Тема (*Adagio con anima, 2/4*) і варіація (*Vivace grazia, 6/8*). Частини співвідносяться між собою як лірична і грайлива сторони однієї інтонаційної ідеї. При збереженні основ формотворення Теми у єдиній варіації (складний період з двох розгорнутих речень 9 + 9) перегармонізація не дозволяють тлумачити цю жанроформу як прояв строгого різновиду. Якщо гармонізація I частини дозволяє тлумачити її в контексті паралельного мажоро-мінора *G-e*, то у II частині, де відбувається перегармонізація, домінують ознаки *G-dur*.

Виходячи з образної драматургії п'єси, її семантична програма може бути інтерпретована як інструментальне прочитання образного змісту народної пісні. Якщо викладення Теми зв'язане з втіленням образів розлуки і очікування майбутньої зустрічі, запорукою котрої є залишена на пам'ять про кохання гілка верби, то «Варіація» може бути інтерпретована як реальна зустріч люблячих сердець, що пройшли випробування, або як світла мрія про таку зустріч, що вимальовується у мріях осиротілих героїв.

В основу інтонаційної драматургії п'єси «Надія на повернення» (інша назва – «Той, хто очікує») композитором Гао Квінпінг закладено народну китайську пісню провінції Шансі. Оригінальність композиторського задуму «Надії на повернення» знаходить свій вираз у зверненні до народної теми, що дістає майстерного розвитку. Тему I частини, основу на співставленні

мажорної пентатоніки від тонів «с» і «f», змінює тематичний матеріал II частини, в основі котрого – дві мелодичні ідеї, базовані на мінорній пентатоніці від тону «e».

Ідейний зміст твору формується навколо ідея повернення: закладена у назву твору, вона втілюється через систему репризних повторів як основи формотворення. Ключова ідея повернення втілена на всіх рівнях організації форми п'єси – як художньої цілісності, так і її частин. Перш за все, ідея повернення втілюється в арковій конструкції мініатюри, утвореній, завдяки точній репризі типа «*Da capo al Fine*». Арковість як принцип втілення ідеї повернення виникає за рахунок прикінцевого повторення імпровізаційної інтродукції (*Largo con rubato*). У підсумку виникає зовнішнє драматургічне коло, що сприяє втіленню ідеї повернення на рівні імпровізаційного оточення народної пісні. Концентрична форма, властива I частині п'єси *Andante (a v a l v l a 2)*, також своєрідно відтворює ідею повернення. Тричастинна II частина *Allegretto (c – d – c l + coda)* також базується на репрізетації ідеї повернення. У мініатюрі Гао Квінінг ідея повернення знаходить відтворення у точній (зовнішня арка) і не-точних (у межах I і II частин) репризах. Отже, ідея повернення віднайшла в мініатюрі Гао Квінінг як концепційного, так і конструктивного виразу, знайшовши відображення на рівнях музичної драматургії і формотворення.

Нетиповим для форми типу *Da capo al Fine* у творі китайського композитора є надання функції аркового обрамлення не I і III частинам тричастинної форми (що є традиційним для європейського музичного мистецтва), але прелюдії, що на закінчення п'єси набуває значення постлюдії. Зовнішня арка описана навколо складної двочастинної форми, тематизм складових котрої базований на похідному контрасті. Завдяки зовнішній арці, у п'єсі виявляється характерний для китайської флейтово-фортепіанної мініатюри в цілому контраст між повільним імпровізаційним, доволі віртуозним вступом, у котрому у вільній манері задіяні окремі мотиви майбутньої теми, і основною частиною, базованою на засадах принципу

композиції.

Цзянь Синвей 1960 року на основі народної пісні провінції Шаньсі написав мініатюру «Збір врожаю восени». Вербальний текст пісні засвідчує, що до обрядової дії збору врожаю тут додається тема любові хлопця і дівчини, що розвивається від стану душевного суму (в I частині) до виразу шлюбної радості (у II частині).

Осінь як пора року, в котрій відбувається обрядова дія, набуває втілення у двох частинах – повільній і швидкій, пісенній і танцювальній.

Триразове прискорення (нарощування) темпу (від вступного *Largamente* до *Adagio espressivo* I частини і *Allegretto Piu mosso* II частини) надає твору загального динамізму в розвитку єдиної наскрізної тематичної ідеї, викладеної «у китайському стилі» (тобто, у пентатонічному складі).

*Largamente* – помірний нетактований імпровізаційний фортепіанний вступ – уводить до музичної теми твору, що чотириразово проводиться у незмінній тональності (*F-dur*). I частина *Adagio espressivo* побудована на основі двох проведень пісенної теми, перше з котрих звучить у партії флейти (на фоні фортепіанного акомпанементу), друге – в партії фортепіано, в оточенні флейтових пасажів. У II частині *Allegretto Piu mosso* у віртуозній манері розвивається висхідний тематизм твору в партії флейти.

Мініатюра «Ремствування струмка» Хуан Пейцинь має доволі цікаву передісторію. 1947 року Інь Гунь записав народну пісню «Яскравий місяць» провінції Юньнан (назва провінції перекладається як «на південь від хмар»). Пізніше, дістав популярності і любові слухачів, пісня була перейменована на «Ремствування струмка». Занотована Інь Гунь китайська пісня була аранжирована Хуан Пейцинь, який надав їй характер повільного поетичного східного ноктюрну для флейти і фортепіано. Пісня побудована на основі викладу п'яти музичних фраз, написаних в ладу юй – останньому у пентатонічній системі.

Східний повільний ноктюрн Хуан Пейцинь складений у тричастинній формі зі вступом, *Cadenza i coda*. Витоком інтонаційного процесу в творі

постає виразна тема, що у вступі проводиться у партії фортепіано, а на початку I частини – у флейти. З цього змістовного центру темоутворення композитор формує інтонаційні варіанти ведучого музичного образу. У репризі тема, що проводиться у партії флейти, перенесена на чисту кварту вище, що надає мелодії більш високої напруги. У лаконічній сольній флейтовій *Cadenza* (розташована у репризі) крізь «мереживо» віртуозного пориву прослуховуються звуки основної теми твору.

До *флейтово-фортепіанних мініатюр на етнічну тематику слід віднести п'єси* «У сріблястому місячному світлі» Лі Інхай, «У степу Внутрішньої Монголії» Дай Хонгвей, «Весна в степу» Хуан Лює, «Пейзаж Північного Китаю» Лю Хоньбіна, *Цзянь Синвей* «Збір врожаю восени».

Флейтову мініатюру «У сріблястому місячному світлі» Лі Інхай створив на основі татарської пісні, занатованої Ван Робіном 1950 року (з «Зібрання Синьцзянських народних пісень»). Красива мелодія романсового типу у флейтово-фортепіанному китайському ноктюрні втілює стан душі юнака, який мріє про вічну любов.

Кожний розділ тричастинної репризної форми інструментальної пісні-романсу постає як нова фаза емоційного виразу любовної мрії. На кшталт європейських оперних арій, у репризному проведенні першої теми спостерігається нарощування драматизму за рахунок прориву віртуозності як виразу кульмінації у розкритті емоційного стану ліричного героя: в оточенні блискучих пасажів прослуховуються опорні тони прекрасної мелодії-мрії. Досягненню кульмінації сприяє проведення теми на чисту октаву вище, що надає їй особливої пронизливості. Проникнення віртуозності до фінального розділу надає твору ознак фантазійності (фантазії на тему) і концертності, що властиво багатьом китайським флейтовим мініатюрам.

Оригінальним для китайської композиторської творчості є тональний план твору. Квартові співвідношення між тональностями, в котрих проводяться теми п'єси (*G-dur – C-dur – F-dur*), сприяють утворення загального шляху до прикінцевої кульмінації твору.

П'єсу «У степу Внутрішньої Монголії» Дай Хонгвей (в її основі – монгольська пісня, поширена на території Китаю) вирізняє подвійна оригінальність, що виявляється на змістовно-мовному і жанрово-стильовому рівнях. Виходячи з властивостей п'єси, її жанр слід визначити як віртуозну концертну мініатюру для флейти і фортепіано, що має важливе значення в процесі зародження концертного жанру в китайській флейтовій музиці.

Внутрішня Монголія у Китаї – територія на півночі КНР, що має власні історичні і культурні традиції. Створення художніх, зокрема, й музичних творів у стилістиці, властивій Внутрішній Монголії, відповідає такому загальному завданню музичного мистецтва Китаю, як розвиток локальних етнічних стилів. Таке завдання набуло особливої актуалізації після закінчення «культурної революції», точніше з 1980-х років.

П'єса «У степу Внутрішньої Монголії» відтворює типовий для даної місцевості музичний пейзаж-ідилію: безкрайї степ, проникнений примхливою ліричною піснею. Важливим виконавським прийомом тут постає майстерність дихання флейтиста, завдяки котрому має виникнути ефект відтворення вокальної мелодії на музичному інструменті.

П'єса «У степу Внутрішньої Монголії» відіграє важливу роль на шляху створення концертного жанру та його різновидів у китайській флейтовій музиці. Таке спостереження обумовлено тлумаченням фортепіано як своєрідного «двійника» оркестру, наявністю симфонізму як методу музичної драматургії, яскраво виявлених принципів концертності і віртуозності, специфічно представленої сонатної форми («полегшеного» виду).

П'єса «У степу Внутрішньої Монголії» – яскравий приклад проникнення концертності і віртуозності до лірико-ідилічної флейтово-фортепіанної мініатюри. Жанр твору, виходячи з його властивостей, слід визначити як віртуозну концертну мініатюру. Шлях до китайського флейтового концерту лежить через створення концертної форми на кшталт *одночасного Concertino* або *Konzertstück*, поданого у мініатюризованому виді. Враховуючи відсутність авторського визначення жанру, жанр твору слід

визначити (у результаті його аналітичного осмислення) як *Concertino* або *Konzertstück*. Принцип концертування (концертного змагання) яскраво представлений, зокрема, в імітаційних розділах твору, де мелодичний матеріал переходить від партії флейти до фортепіанно.

Твір вирізняє неоднозначність тлумачення музичної форми. Тут наявні ознаки складної тричастинності, де I частина – проста тричастинна форма, II частина – середина типа епізоду, III частина – скорочена реприза з ознаками каденції. Але поруч з цим, у п'єсі спостерігаються також і ознаки сонатності, а саме сонатної форми, де експозицію репрезентують теми головної (*Andante, h-moll*) і побічної (*Cantabile, fis-moll*) партій; епізод заміщує розробку (*e-moll*, у простій двочастинній безрепризній формі), а репризу (з властивостями каденції, базованої на темі головної партії) скорочено. Як характерна особливість концертної форми в даній п'єсі постає наявність розробковості в експозиції, коли при другому проведенні теми набувають ознак віртуозно-варіаційного розвитку. Підкреслимо, що урізаність сонатної форми, як і простота її структури, – жанрові ознаки концертно.

П'єса як ліричне *Andante*, як пастораль, демонструє, що в китайській музиці склалися передумови для виникнення розгорнутих взірців симфонізованого концертного жанру для флейти з оркестром на основі спирання на етнічний тенматизм і використання європейський жанрових і формотворчих традицій.

Монгольський етнічний колорит властивий мініатюрі для флейти і фортепіано «Весна в степу» Хуан Лює. Ця флейтово-фортепіанна «пісня без слів» відображує радість весняного пробудження, що його випромінює монгольський степ.

Формотворчі особливості «Весни в степу» дозволяють зв'язати твір із створенням у перспективі монументального концертного твору для флейти і фортепіано (оркестром). Майже вдвічі більша за «Пісню на перехресті Внутрішньої Монголії», «Весна в степу» (у ній 189 тт., тоді як у концертній п'єсі Дай Хонгвей – 96 тт.) безпосередньо наближується до втілення цього

творчого завдання китайської флейтової музики.

Достатньо послідовно, хоча і специфічно, у творі Хуан Лює виражена сонатність в її взаємодіях з концертністю. Своєрідною компенсацією відсутності розробки (у сонатній формі без розробки) є високий рівень розробковості в експозиційній частині і наявність сольної *Cadenza*. Розташована перед репризою, сольна *Cadenza* має функцію віртуозного заміщення сонатної розробки.

Складність технічних визерунків, легкість, кристальна чистота звуку, як і його холоднуватість, взаємодіють у флейтовій творчості композиторів Китаю з поетичним спогляданням і просвітленим сумом.

Помітні пошуки сонатної багатотемності виявляються в наявності двох тем головної партії, у введенні сполучної, побічної і заключної партій. Однак інтонаційний контраст між ними мінімальний, а характерний тональний контраст відсутній (на всіх етапах сонатної форми домінує ведуча тональність *a-moll*).

Поруч з тим, віртуозність, концертність, відносна масштабність, своєрідна сонатність, властиві «Весні в степу», засвідчують, що шлях до флейтового концерту в Китаї є усвідомленим і супроводжується різноманітними пошуками досягнення творчого результату.

У п'єсі для флейти і фортепіано «Пейзаж Північного Китаю» Лю Хоньбіна (на основі пісні китайської півночі) застосовані типові для флейтово-фортепіанної мініатюри програмно-пейзажного типу основи формотворення. П'єсі властива арочна композиція: ніби до «рами», що обрамлює твір, вписаний «музичний пейзаж» у складній тричастинній формі. Зовнішньому колу у повільному темпі (*Largo con rubato*), утвореному прелюдією і постлюдією (вирішена як скорочена реприза вступу), властивий імпровізаційний характер. «Музичний пейзаж» сформований на основі співставлення танцювальної I частини (*Allegretto assai* у простій тричастинній репрізній формі авал) і II ліричної частини (*Andante cantabile* у простій двочастинній формі); III частина є скороченою репризою *Allegretto*



*assai*. Розташування кульмінаційної зони наприкінці твору (фінальне *Largo con rubato*) відповідає національній китайській традиції музичного мистецтва ХХ століття, сформованій в китайській художній пісні [131].

На увагу заслуговує композиторський раціоналізм в процесі утворення інтонаційної драматургії твору. Функція прелюдії полягає не тільки в обрамленні центральної частини, але й у підготовці одного з її інтонаційних комплексів (тони «*fis – g – c – a – g*»). Завуальовані в ламаних малих нонах на початку прелюдії, наведені тони наприкінці вступу подаються у ритмічному збільшенні. П'ять звуків інтонаційного комплексу постають як той конструктивний матеріал, з котрого (у повному і неповному виді) вибудовується інтонаційний розвиток у центральній частині твору – «музичному пейзажі». Тони інтонаційного комплексу, що пронизують всі частини п'єси, обумовлюють значущість наскрізного інтонаційного розвитку, властивого флейтово-фортепіанної мініатюри Лю Хоньбіна.

Як і в українській програмній мініатюрі, аналіз ознак котрої міститься в дослідженні О. Фрайт, китайська програмна флейтова мініатюра характеризується такими властивостями як «утвердження ідеї синтезу мистецтв», «романтизація музичного мистецтва», постає свідомим розширенням «образно-тематичного потенціалу» [133] китайського флейтового мистецтва.

## **Висновки до розділу 2**

Програмність – домінуюча ознака китайської флейтової (флейтово-фортепіанної) мініатюри нової і новішої доби.

Вивчення сутності нової програмності як принципу китайської флейтової мініатюри ХХ – початку ХХІ століть потребувало уведення складно-складеного поняття китайський флейтовий програмний інструменталізм. Надання європейській флейті функції узагальненого тембрового аналогу розгалуженої системи національних різновидів

бамбукових інструментів у музичній культурі Піднебесної обумовило доцільність визначення 1930 – 2020 років як нової ери в історії китайського флейтової творчості. «Нова ера» в китайській флейтовій «цивілізації» відобразилася у: народженні «нової флейти», оригінальному відтворенні «нової програмності», формуванні «шару нової музики, що взаємодіє з «музикою нової хвилі». Китайський різновид звукообразу нової флейти ХХ – початку ХХІ століття характеризується пересемантизацією виразових та технічних властивостей інструмента європейського походження, що відбулася у наслідок поширення на його природу традиційної національної поетики Піднебесної.

Творчі експерименти у китайських флейтових мініатюрах спостерігається у відображенні національного архетипового змісту на інструменті європейського походження, взаємодії строгості і свободи у процесі формотворення, основ європейської техніки і східної тематики, жанровій деконкретизації, тембрових знахідках, обумовленістю програмного задуму властивостями мистецтва каліграфії.

Як і в українській програмній мініатюрі, китайська програмна флейтова мініатюра характеризується утвердженням ідеї синтезу мистецтв, романтизацією, розширенням образно-тематичного потенціалу китайського флейтового мистецтва.

Уведення складно складеного поняття китайський флейтовий програмний інструменталізм обумовлено необхідністю визначення принципу мислення композитора у відповідності до традицій символічного філософсько-художнього змісту, темброво-акустичних, органологічних та артикуляційних особливостей музичного інструмента у контексті національної культури. Китайський програмний флейтовий інструменталізм виявляється у духовній вертикалі комунікативного діалогу (автор – виконавець – слухач), тоді як роль звукотембру китайської флейти відбивається в логіці організації процесу смислоутворення – музичній драматургії. Концертність і віртуозність, проникаючи до камерного жанру,

набувають значення стилєвих ознак китайської флейтової мініатюри.

Якщо мовні особливості художніх взірців китайського програмного флейтового інструменталізму в цілому обумовлені слідуванням європейським звуковим традиціям, то його зміст – національним типом світосприйняття. У флейтових та флейтово-фортепіанних творах китайських композиторів ХХ – ХХІ століть темброве вирішення має програмне значення: тембр європейської флейти у контексті китайської музичної культури постає символом ритуалу, ліричного вислову, гірського пейзажу, то фортепіано набуває значення звукового аналогу китайської цитри *гучжен* – інструменту філософів і вчених. У флейтовій мініатюрі збережено національні традиції виконавського стилю *цїнь-сяо*, сутність котрого полягає у сумісній грі *цїня і сяо*, стилю *сичжуюе*.

Аналіз флейтової мініатюри потребує занурення до основ китайської художньої ментальності, відображених в їх змісті. «Семантичний словник» китайської флейтової мініатюри обумовлений втіленням образів стихій у національній картині світу. Семантичний комплекс китайської програмної флейтової мініатюри обумовлений національним музичним менталітетом (пейзажні споглядання, релігійно-філософські категорії, емоційні стани ліричного героя). Жанрова невизначеність китайських флейтових мініатюр обумовлена тяжінням композиторів до багатозначності, прихованої за запобіганням авторського визначення жанру.

Китайські флейтові мініатюри розподілені на тематичні групи: *солярну* (мініатюри для флейти соло Тан Мізі «Небесний шлях сонця» і «Флейта і барабан під сонцем» утворюють *солярний тематичний диптих*; флейтово-фортепіанна мініатюра Хуан Хувей «Промінь сонця над Тяньшанем», 1972 р.); *філософську* («Глибока думка» Хе Лютіна, 1937 р.; «Вища чистота» Чжао Цзипін, 2000 р.); *пастушу* («Флейта пастушка» – аранжировка Лі Хаунджі; «Чабан у степу» Ляо Шенцзинь; «Сільська бамбукова флейта» Ло Сяоміна); *меморіальну* («Цїнувати пам'ять» Ма Сіюня; «Мандрівка до Гусу» Цзянь Синвей, 1962).

Як окремий напрям виокремлені *фантазії* на пісні народів Китаю («Пісня у рибальському човні» Лі Гочуан; «Тополі і верби зелені» Чжан Веншу та Лю Хонбіна; «Надія на повернення» Гао Квінпінг; створена Цзянь Сінвей обробка народної пісні провінції Шаньсі «Збір врожаю восени», 1960 р.; «Ремствування струмка» Хуан Пейцин; «У сріблястому місячному світлі» Лі Інхай; «У степу Внутрішньої Монголії» Дай Хонгвей, «Весна в степу» Хуан Лює, «Пейзаж Північного Китаю» Лю Хоньбіна).

Аналіз флейтових мініатюр китайських композиторів дозволив встановити їх художню логіку: співставлення імпровізаційності (у вступі і коді) і композиційності (основна частина); переважання експозиційності над розробковістю і розвитком; відсутність жанрового авторського імені; синтез філософського і пейзажного типів програмності; втілення ідеї становлення обумовило наскрізність значення «рухомого пейзажу» як спільної теми, що об'єднує китайські програмні мініатюри для флейти.

Домінування програмної мініатюри у флейтовому мистецтві Китаю обумовлене значущістю національного прообразу, роллю малих форм у китайській народній музиці, програмністю – засобу національної ідентифікації, репрезентативної типологічної та стилістичної ознаки.

## РОЗДІЛ 3

### ТВОРИ КРУПНОЇ ФОРМИ ДЛЯ ФЛЕЙТИ І ФОРТЕПІАНО: КИТАЙСЬКІ КОМПОЗИТОРИ У ПОШУКАХ ЖАНРОВОГО ВИЗНАЧЕННЯ

Твори крупної форми для флейти і фортепіано у творчості китайських композиторів слід розподілити на дві групи. Першу з них (більш численну) характеризує відсутність визначення жанру. Другу – наявність авторського жанрового імені, успадкованого від європейської традиції. У відповідності до виокремлених груп Розділ 3 розподілений на два підрозділи, перший з котрих присвячений аналізу творів, жанр котрих залишився невизначеним, тоді як другий зосереджений на визначенні жанрових властивостей творів крупної форми.

#### **3.1. Жанрова невизначеність як ознака вільного композиторського формування змісту китайського флейтово-фортепіанного твору**

Жанрова невизначеність творів крупної форми, призначених для флейти і фортепіано, у творчості китайських композиторів пояснюється декількома передумовами. Відсутність авторської рефлексії щодо жанрового імені слід тлумачити як відображення всесвітнього процесу відходження від однозначного визначення роду музичного твору. Крім того, завдяки відстороненню від обов'язку надати авторське ім'я твору крупної форми, китайські композитори намагаються запобігти суворого відтворення жанрових властивостей змісту і форми творів крупної форми в історичний період становлення їх специфіки.

Характерно, що жанрова невизначеність багатьох флейтових взірців крупної форми у творчості китайських композиторів одночасно співіснує із наочною наявністю ознак або певного, або декількох жанрових родів. Отже,

встановлення жанрових властивостей творів крупної форми, створених китайськими композиторами для флейти і фортепіано, постає як одне з актуальних наукових завдань, що розв'язується на сторінках даної дисертації.

Лю Хунбін – автор «Щасливої Саліхи» для флейти і фортепіано, як і багато інших його сучасників і співвітчизників, не надає авторського жанрового визначення свого твору. Але таке визначення уможлиблюється у результаті аналізу. «Щаслива Саліха» для флейти і фортепіано Лю Хунбін – рідкісний у контексті китайської флейтової музики взірець концертних варіацій на народну тему. Композиторське бажання завуалювати жанрові ознаки твору виявляється у відсутності не тільки авторського жанрового імені, але й відповідних авторських ремарок у нотному тексті над викладенням теми і трьох подальших варіацій.

Аналіз твору дає можливість дійти висновку, що, як взірець для реалізації завдання варіаційного осмислення народної теми, китайський композитор обрав європейську традицію віртуозного переосмислення фольклорного прообразу в романтичному музичному мистецтві.

Вибір теми народної пісні як основи для варіаційного циклу концертного типу відповідає європейським стандартам: китайська тема – яскравий взірець національного мелодизму, де інтонаційна простота взаємодіє з яскравою виразністю. Форма варіаційного циклу дозволяє композитору втілити різні типи музичних роздумів на тему народної пісні. У фортепіанному вступі *Largamente (4/4, d-moll)* – тріумфальному зачину твору – початкові мотиви пісні, подані в ритмічному збільшенні, в октавному дублюванні, представлені у чергуванні з віртуозними арпеджованими злетами і справжніми «каскадами» октав (*accelerando*), набувають рапсодійного, урочисто-епічного характеру. Викладення Теми (*Allegretto*, викладення Теми) сповнено тихої радості; *Var. 1 (Lento)* є втіленням сумних спогадів; *Var. 2 (Piu mosso, risoluto)* має життєдайний характер; у фінальній *Var. 3 (Allegretto)* відбувається затвердження ведучого образу твору (торжества радості). Слід додати, що в контексті варіаційного циклу на народну тему флейтова

*Cadenza*, розміщена між 2 і 3 варіаціями, також набуває значення варіації – сольної, віртуозної, у ламаних октавах і руладах котрої розчиняються інтонації пісенної теми. Логічною передумовою уведення *Cadenza* є насичення віртуозними ознаками попередньої (2-ї) варіації і їх збереження у варіації фінальній.

Скорочення Теми у кожній з варіацій, попри збереження її гармонічної основи, а також проникнення ознак віртуозності, концертності і фантазійності, потребує їх визначення як вільних.

Окрім варіацій, «Щаслива Саліха», на кшталт європейських взірців доби романтизму, містить певні ознаки інших жанрів. Приміром, рапсодійний характер і блискучий стиль надають твору ознаки *фантазії на народну тему*. Наявність сольної *Cadenza*, збільшення віртуозності в процесі становлення музичної драматургії засвідчують проникнення ознак концертності до циклу варіацій на народну тему. Отже, окрім варіацій, у флейтово-фортепіанному творі Лю Хунбін спостерігаються жанрові властивості фантазії на народну тему і прояви концертності.

«Весну Паміру» для флейти і фортепіано Лі Дадун написав на основі народних таджицьких мелодій, серед котрих головну увагу надав танцювальній пісні «Красивий Башкурган». Програма твору обумовлена композиторським наміром представити добрий, волелюбний характер таджицького народу як національної меншини Китаю через звернення до «вінку» танців, виконуваних на фоні пейзажів гірського плато.

Характерна для китайської флейтово-фортепіанної музики відсутність авторського визначення жанру надає Лі Дадун певної свободи в оформленні концепції твору. Поруч з тим, наявність цілого рідку характерних жанрових ознак, а саме: програми (хоча і нерозгорнутої), циклічності в одночастинності, наскрізних ведучих інтоном («будівничого матеріалу» для конструювання тематизму багатотемного твору) як умовного аналогу монотематизму надає можливості розглядати «Весну Паміру» Лі Дадуна в аспекті відтворення жанрових властивостей *інструментальної поеми*.

Імпровізаційна нетактована рапсодична інтродукція «Весни Паміру» – *Largo con rubato* – має функцію уведення до сповненої радості картини пробудження весни у Памірі. Тут відбувається затвердження ведучих інтоном твору: квартового заклику ( $d - g$ ), що уводиться і стрібно, і з заповненням, угору і вниз, у партії як флейти, так і фортепіано; тривалого перебування або рецитації на одному звуці ( $d$ ); оспівування центрального тону ( $d$ ). Наведені інтонами – музичні символи весняного пробудження – постають як імпульс, з котрого народжується інтонаційний світ твору. Інтродукція набуває значення своєрідного узагальнення, оскільки у ній представлені ведучі складові всього подальшого інтонаційного процесу. I частина – *Vivace assai (g-moll, 7/8)*; рондо-варіаційна форма) побудована на ланцюжку тем, що змінюють одна одну (тут домінуючу роль відіграють інтонами квартового заклику і рецитації на одному звуці). II частина – *Allegro (g-moll, 2/4, двочастинна форма)* переходить у *Finale (f-moll)*, характерною ознакою котрого є контрапунктичне проведення двох тем (у флейтовій містяться інтонами заклику і рецитації на одному тоні; у фортепіанній – оспівування центрального тону), і *coda (A-dur – a-moll)*, тематизм котрої побудований на узагальненні всіх трьох наскрізних інтоном, сформованих в інтродукції. Отже, у творі Лі Дадуна спостерігаються своєрідно подані жанрові ознаки поеми, що дозволяє саме таким чином визначити жанрову специфіку «Весни Паміру».

«Рими для флейти» і «Погляд на Шовковий шлях» («Відображення стародавньої дороги») Чжан Сяопіна представляють новітній етап у розвитку флейтово-фортепіанних вірців крупної форми у китайському музичному мистецтві (створені у середині 10-х років XXI століття), вирізняючись оригінальністю композиторського задуму і його жанрово-стильового втілення. Відсутність авторських жанрових визначень демонструє актуальність композиторських пошуків у сфері флейтово-фортепіанної музики крупних форм у китайському мистецтві початку XXI століття.

У творчій постаті Чжан Сяопіна поєдналися багатогранний досвід



визнаного музиканта – виконавця-флейтиста і композитора, вченого і викладача, завдяки чому флейтове мистецтво і наука віднайшли в його творчості повномасштабне втілення. Член комітету по духовій музиці Шанхайської асоціації музикантів, віце-президент Шанхайської асоціації дослідників флейти, професор кафедри музичного виконавства Школи мистецтв і медіа університету Тунцзи, дослідник і викладач композиційних технологій на флейті, Чжан Сяопін є автором цілого ряду підручників з флейтової гри і оригінальних композицій для цього інструменту. Серед підручників Чжан Сяопін відзначимо «Навчальний курс гри на флейті Гальбаоді», «Базовий курс гри на флейті Колера», Хрестоматію «Зібрання класичних творів для флейти», а також авторські збірки «24 етюди для флейти Андерсона» (твір 21) і «18 етюдів для флейти Андерсона» (твір 41). Науково-методичні праці музиканта засвідчують, що їх автор Чжан Сяопін приділяє велику увагу розвитку процесу навчання гри на європейській флейті у Китаї. Однак Чжан Сяопін не обмежує свою діяльність музиканта виключно флейтовою сферою. Випускник Шанхайської консерваторії 1988 року по класу композиції і диригування, Чжан Сяопін плідно працює як композитор, постаючи автором симфонії, танцювальної драматичної музики «Квітка орхідеї», танцювальної драми «Мрія».

Програма кожного з творів крупної форми Чжан Сяопін для флейти і фортепіано містить традиційний для національної культури флейтовий звукообраз.

«Рими для флейти» і «Погляд на Шовковий шлях» («Відображення стародавньої дороги») написані на замовлення як обов'язкові *opus*'и для участі виконавців у Міжнародних конкурсах флейтистів, що проводяться у Китаї. «Рими для флейти» написані на замовлення Оргкомітету III Міжнародного конкурсу флейтистів імені Ніколаї 2014 року, а «Відображення стародавньої дороги» – для виконання у фіналі IV конкурсу флейтистів в Гуанчжоу 2017 року. Конкурсні замовлення, надані Чжан Сяопін, демонструють високу повагу до композитора і виконавця, що супроводжують

його ім'я у сучасній китайській музичній культурі.

Специфіка замовлення обумовила властиву обом флейтово-фортепіанним творам Чжан Сяопін концертну віртуозність, втілену на основі відтворення ознак китайського стилю.

На створення поеми «Рими для флейти» композитора надихнув вірш танського поета Гао Ши «*Слухай, як грає флейта на кордоні*», де відтворено картину весни, що буяє за межами пограничної фортеці. В основі віршу закладений контраст двох реальностей – воєнної і ідилічної, за допомогою чого відбувається контрастне співставлення воїнських амбіцій мужнього героя і почуття туги по мирному рідному дому, що очікує на нього в оточенні розквітлої весняної природи. До жанру пограничної поезії, характерного для танської доби, поет увів невластиву йому раніше ліричну нотку туги за рідним домом, увиразненням котрої є уведений до віршу поетичний образ ніжної флейтової мелодії. Наслідком нововведення Гао Ши стало уведення того образу, заради процвітання котрого молодий китайський воїн несе важку службу на кордоні країни. Крім того, завдяки уведенню звукообразу флейти, вірш Гао Ши наблизився до втілення принципу омузичення поезії, що характеризує традиційну класичну китайську поезію в цілому.

Звернувшись до віршу Гао Ши як до програми концертного твору, Чжан Сяопін відтворив найдавнішу національну традицію функціонування китайської поезії у нерозривній єдності віршу і музики. Але, окрім національної традиції, у флейтовому творі китайського композитора спостерігається також і відтворення пізньо-романтичної європейської жанрової традиції, а саме віршу з музикою Гуго Вольфа, своєрідно втіленої в сфері китайської інструментальної музики. У самому розчиненні слова в музичному звуці, властивому твору Чжан Сяопін, спостерігається прояв національної традиції. Отже, слово зникає, коли його виразом стає музика.

Якщо у вірші Гао Ши відтворено дві рівнозначні контрастні реальності (прикордонно-героїчна і лірична мрійливо-ідилічна), з котрих лише одна набуває флейтового звукообразу (а саме мрійливо-ідилічна), то у «Римах»

Чжан Сяопіна обидві прояви дійсності знаходять флейтове втілення. Отже, не тільки звуковий образ далекого дому як недосяжної мрії пов'язаний з тембром флейти, але і прикордонно-героїчний. Отже, композитор дещо трансформував зміст віршу танського поета, надавши флейтового тебрового виразу не лише ліричному звукообразу як символу мрії героя про далекий батьківський дім, але і його прикордонно-воїнській іпостасі захисника вітчизни.

Формотворення «Рим» для флейти і фортепіано обумовлено конструкцією поетичного прообразу: повільна імпровізаційна *Preludia* постає як весняна фантазія (А, *Lento*, 4/4 – лірична флейтова пісня); їй контрастує маршово-скерцозний епізод як втілення героїки (В, *Allegro*, 2/4); у *Postludia* (синтетична реприза, *Andante*) взаємодіють центральні інтонами твору (тріольного весняного мотиву, що проводиться у збільшенні, і інтонами чистої квати як виразу героїчного начала). Завдяки спільним інтонамам композитор нібито «заримував» між собою контрастні частини твору. Два звукообрази флейти – ліричний і скерцозно-войовничий – відображують властиві національному інструменту образно-змістовні грані. Як оригінальне композиторське вирішення постає надання флейті можливості звукового втілення як природного, пісенно-весняного ліричного образу, так і воєнного маршово-скерцозного героїчного, що засвідчує багатообразність виразових функцій інструменту, сформованих в національній культурі, і втілених, завдяки технічно-виразовим можливостям європейського аналогу.

Спроба надати твору Чжан Сяопінь жанрового визначення передбачає встановлення зв'язків як з поетичною програмою, так і європейськими музично-жанровими традиціями. Враховуючи їх глибинність, жанр «Рим для флейти» доречно визначити як *поему* або *вірш*. Поємність твору полягає у наявності ознак романтичної традиції європейського музичного жанру: програмності; образу єдиного героя, душа якого вбирає лірику (туга за рідним домом) і героїку (жага подвигів і слави); наскрізності розвитку двох контрастних музичних ідей (лейтінтоном) – квартової, що існує у

мелодичному і гармонічному вигляді, і тріольної, основаної на оспівуванні центрального тону (обсяг їх виразових значень у процесі розвитку трансформується від виразу плинущесня весняного цвітіння до втілення мрій молодого воїна про героїчні подвиги в ім'я збереження рідного дому як символу батьківщини); взаємодії одночастинності і циклічності, імпровізаційності (Прелюдія і Постлюдія) і композиційності (частина II).

Однією з особливостей драматургічного розвитку флейтової поеми є розміщення кульмінації на закінчення кожного етапу драматургічного розвитку: наприкінці Прелюдії, потім II частини і, нарешті Постлюдії. Розміщення генеральної кульмінації на завершення твору, де ідеї весни і героїчного подвигу сягають сумісного розвитку, надає «Римам» ознак як стадіальної драматургії, так і ознак драматургії, що крещендує. Таке тлумачення кульмінації у флейтовій поемі породжено відтворенням логіки організації китайської художньої пісні, в котрій, як правило, заключна фраза набуває значення загального висновку.

Відсутнє авторське жанрове ім'я і в творі Чжан Сяопін для флейти і фортепіано «Погляд на Шовковий шлях». Тож визначення жанру «Погляду» є важливим у контексті даної роботи.

Авторська програма лірико-епічного твору базована на взаємодії образів стародавнього Шовкового шляху і його сучасного преображення. На композитора справило враження будівництва Нового Шовкового шляху XXI століття, що розпочалося 2013 року. Чжан Сяопін відчув справжню гордість у зв'язку із перемогою над бідністю, початком доби розквіту Північно-Західного Китаю, обумовленого посиленням економіки і торгівлі. Будівництво Нового Шовкового шляху сприяло відродженню історичних символів його стародавнього попередника в культурі сучасного Китаю. Як своєрідне відродження минулого в його символах і величі постає і флейтово-фортепіанний твір Чжан Сяопіна.

«Погляд на Шовковий шлях» має автобіографічний характер: твір

народжений з особистісних вражень композитора під час його мандрів на історичні землі, його видінь і уяв, що оживали під час споглядання одного з вічних символів культури Китаю. Автобіографічність задуму, постать композитора-мандрівника, спроба поєднання найсучасніших процесів у культурі Китаю і видінь стародавніх часів, вільно утворена оригінальна форма, співвідношення контрастних картин, з котрих складається цілісна композиція, – все це ознаки романтичної концепції «Погляду».

Авторська літературна програма твору надзвичайно живописна, проникнена поезією, музикою, спогадами, що оживають: «Там, де панують безкраї землі і хмари, чути дзвін дзвоників, що супроводжують караван верблюдів, і мелодію флейти пастушка, час від часу виникають яскраві і веселі народні танці, стародавні дзвони втілюють радісну гордість...». Коли композитор подумки звернув свій погляд до Шовкового шляху, він, як йому здалося, побачив стародавні країни і міста, що згодом зникли, сцену колишнього міського театру, почув дзвін дзвоників, що чітко і мелодично бриніли, прикрашаючи шиї верблюдів – цих «кораблів пустелі», звук флейти хлопчика-пастушка. Отже, уява і спогад про величне минуле відіграли значну роль у формуванні образної драматургії і програми твору.

Окрім загальної програми твору, композитор надав програмні назви кожній з п'яти його картин, а саме: «Високе небо, легкі хмари», «Роздуми про Шовковий шлях», «Озираючись у минуле, дивлячись у майбутнє», «Симбіоз і сумісне процвітання», «Стабільність і перспектива». Програмні пояснення до музичних картин мають доволі конкретний характер, завдяки чому розкривається зміст окремих емоційно-пейзажних етапів розвитку художнього змісту твору.

Першій музичній картині твору «Високе небо, легкі хмари» відповідає двочастинний Вступ, де відтворюється картина споглядання колишньої величі нації. Його перший розділ – фортепіанний (8 тактів, *Cis-dur*) відображує перше враження композитора від Шовкового шляху, котрий він побачив з вершини гори. Споглядання величної картини безмежного

гірського світу викликає захоплення в душі композитора, який перебуває між небом і землею. Це захоплення величчю споглядання знаходить свій вираз у *crescendo* наприкінці фортепіанного Вступу (тт. 7 – 8). У другому розділі Вступу (*Andante*, тт. 9 – 16), де вперше вступає флейта у супроводі фортепіано, відтворено ніжну мелодію, що її приніс вітер часу, невідомо звідки (за виразом композитора). Поєднання музики вітра і музики флейти народжує чудову віртуозну мелодію як вираз захоплення героя твору, який спостерігає пейзаж як символ могутнього культурного минулого Піднебесної.

II картина твору (*Andante, d-moll, 4/4*) – «Роздуми про Шовковий шлях» – постає як видіння минулого, що оживають. Картина містить ланцюг фантастичних видінь минулого, що відкриваються мрійливому погляду сучасного композитора-мандрівника. Видіння оформлюються у послідовність музичних тем у повільному темпі, що доповнюють одна одну, формуючи розділи II картини на кшталт своєрідної *програмної сюїти*.

Перше видіння, що відкривається погляду мандрівника у часі, хода каравану верблюдів, що повільно пересувається по стародавньому Шовковому шляху (з 17 т.). Як імітація дзвону дзвоників на шиях верблюдів, постають подвійні форшлаги, що супроводжують довгі звуки (половини з крапкою) в партії флейти.

Друге видіння II картини (тт. 41 – 47, *f*) – перша кульмінація твору, що, за задумом автора, постає як поява серед пустелі мети далекого шляху – міста, до котрого йде караван. Це видіння виконує сполучну функцію, з'єднуючи між собою другу і третю частини II картини.

У третьому видінні другої картини (з 48 т., 2/4, *ff*) постає старовинне місто, у котрому завершується довгий шлях каравану. Символом досягнення старовинного міста у творі Чжан Сяопіна стає інструментальний образ маленького хлопчика-флейтиста. Сповнена радості флейтова гра стає символом радості, що її відчують мандрівники, які досягли кінця довгого шляху.

Отже, II музична картина постає як тричастинний цикл лірико-пісенних

флейтових мелодій – етапів старовинного шляху, видінь композитора-мандрівника.

III музична картина – «Озираючись у минуле, дивлячись у майбутнє» (*Allegro – Andantino*, 4/4, *C-dur – E-dur*) містить два контрастних епізоди, зміст першого з котрих обумовлений спогадами про минуле в історії Шовкового шляху, тоді як другий відображує радість композитора щодо змін, що відбулися у наші дні.

IV картина – «Симбіоз і сумісне процвітання» (*Allegro*, 2/4) – вирішена композитором у жанроформі рондо, у котрому тричі проведений рефрен виокремлює і поєднує три контрастні епізоди. Звернення до жанроформи рондо у передостанній картині твору китайського композитора, як і в музиці європейської традиції, є своєрідною ознакою фінальної частини багатотемної, поліепізодної композиції. Звернення до жанроформи рондо сприяє розкриттю центральної ідеї «Погляду» – тлумаченню «Нового шовкового шляху» як того «поясу», що об'єднує весь сучасний Китай, усі його контрастні регіони.

V картина «Стабільність і перспектива» постає як не тільки кода програмного твору, але і як носій драматургічної функції подвійної арки, що обрамлює весь твір. Перша зовнішня арка, що оточує «Погляд», охоплює *Andante* (другий розділ I картини) і *Andantino* (змінений темповий аналог *Andante* у першому розділі кода). В *Andantino*, де флейтова тема Вступу проводиться у партії фортепіано, відтворено спогад про старовинний Шовковий шлях, що одвічно буде існувати в пам'яті людства. Друга арка, вибудована на повторі *Allegro* як другого епізоду IV картини (рондо), відтворює ідею нового буття Шовкового шляху, пов'язані з ним грандіозні перспективи у майбутній історії китайського народу. Завдяки наявності ознак арочної драматургії, композитор втілює понад-ідею твору: колесо історії рухається уперед; зупинити рух до майбутнього неможливо.

Художня концепція твору втілюється у відповідності до ключових слів з його назви – «погляд» і «шлях». Що стосується тлумачення «погляду», то тут необхідно згадати найхарактерніший твір, оснований на «зоровій» естетиці –

фортепіанний цикл «Двадцять поглядів на немовля Ісуса Христа» Олів'є Мессіана (1944). Хоча твори відрізняють різні об'єкти споглядання, національна звукова аура, час створення, їм обом притаманні такі спільні ознаки, як, наприклад, медитативність споглядання, чергування контрастних образів. Твір організований як послідовність музичних картин, у свою чергу утворених з лаконічних фрагментів (сцен), що набувають значення частин сюїти. Ключове слово назви твору обумовлює властиву йому *сюїтність* як принцип драматургії. На відміну від твору О. Мессіана, у «Шляху» Чжан Сяопіна діє принцип циклічності в одночастинності.

Жанр твору «Погляд на Шовковий шлях» слід визначити як музичні картини; з їх чергування складається інструментальна фантазія, що обіймає усі примхливі повороти художньої уяви композитора. Фрагментарну композицію Фантазії, основаної на розвиткові художньої концепції шляху, що об'єднує минуле і сучасне, як послідовності контрастних картин. Подвійна драматургічна арка як символ невпинного руху часу, різні «локуси» котрого об'єднані в єдину цілісність, зміцнює конструкцію багатотемного твору Чжан Сяопін.

### **3.2. Сонатина і соната для флейти і фортепіано: основи логіки жанротворення**

Видатний сучасний композитор Китаю *Хун Анлунь* (народився в музичній сім'ї 1949 року) – автор одного з найоригінальніших творів для флейти і фортепіано крупної форми «*Поємі для танцюристів*» № 1 (або «Танцювальний вірш»). Особлива значущість цього твору крупної форми полягає у наявності авторського жанрового імені – поема.

Син професора Хуанга Фейлі, який викладає у Центральній консерваторії Китаю, Хун Анлунь дістав композиторську освіту в Пекінській консерваторії по класу Лу Ганьмея і Шао Юаньсиня (завершив навчання 1968 року). Вивчав народну музику і оперну композицію у композитора Чень Цзи,



вплив якого на молодого композитора був надзвичайно великим. Важливим фактором творчої біографії Хуан Аньлунь є його співпраця у творчій групі Пекінського Великого оперного театру. З 1976 р. – композитор Центрального оперного театру.

З другої половини 1980-х років у творчому житті Хун Анлуня відбулися значні зміни: доступний йому часопростір розширився, завдяки американсько-європейським зв'язкам. Хун Анлунь стає магістром Єльського університету (успадковує досягнення Хуан Цзи), завершуючи його «з найкращою нагородою» 1986 року. 1989 року китайський композитор завершує навчання в університеті Пітсбургу (Торонто). До 1996 р. Хуан Анлунь обіймав посаду голови Китайської музичної асоціації в Онтаріо. За цей час (7 років) китайський композитор набув світового визнання. Член Канадської ліги композиторів, Хун Анлунь завжди вважав себе китайським композитором, адже спирався на жанрово-стильові основи китайської культури. Твори Хун Анлуня охоплюють всі жанри серйозної музики – оперні, балетні, хорові, вокальні, камерні, солі інструментальні, мюзикли, симфонічні. Більшість його творів надрукована. Головна художня тема його композиторської творчості – любов, що перемагає ненависть; краса, що перемагає потворність.

Головну ознаку творчого стилю композитора визначив Ма Сіконг, відзначивши багату уяву музиканта. Британський балетмейстер Марк Фонтейн назвав балет китайського композитора «Маленький сірник» «дуже, дуже, дуже хорошим», поклавши в основу фільму на цій сюжет музику композитора. У 1992 р. балет Хун Анлуня «Сон Дуньхуан» був визнаний як один з «класичних творів китайської музики ХХ століття», а 1994 року відбулася прем'єра балету у виконанні Симфонічного оркестру провінції Тайвань і Державного балету Москви. Значною є і диригентська діяльність Хуан Анлуня, про що засвідчують його виступи з Китайським центральним оркестром, Московським оркестром, Китайським філармонічним оркестром в Торонто, Ванкуверським оркестром, Оркестром Лінкольн-центру в США.

«Поема для танцюристів» (або «Танцювальний вірш») – особливий жанр, створений Хун Анлуном для інструментального і балетного дуету.

Виникнення «Танцювального віршу» обумовлено відродженням старовинного тлумачення «юе» як єдності поезії, музики і танцю. Безпосередньо перед началом виступу на сцені одночасно з'являються музиканти-солісти і танцюристи. Композитор створив цикл з трьох творів для різних виконавських складів (інструментальних дуетів) на основі однієї програмної ідеї. «Поема для танцюристів» № 1 для флейти і фортепіано – обов'язковий твір, обраний для I Національного флейтового конкурсу як найвидатніший твір для «китайської флейти». «Поема для танцюристів № 2» – для віолончелі і фортепіано – тлумачна автором як китайська віолончельна соната. «Поема для танцюристів № 3» – для фортепіано соло – визнана найкращим фортепіанним твором у Китаї.

Прем'єра третьої поеми, присвяченої піаністу Сюй Фейлінгу, відбулася в Торонто у 1989 р., а потім твір виконувався в Карнегі-Холл. На конкурсі імені А. Рубінштейна в Ізраїлі Поема для фортепіано була обрана як обов'язковий твір. Після виконання Поеми для фортепіано 1995 р. канадським піаністом Франкліном Шапом на конкурсі судді зазначили, що ім'я композитора Хун Анлунь має бути об'єднаним з іменем Шопена. Хун Анлунь дістав світового визнання як китайський Шопен.

Три програмні поеми присвячені музично-танцювальному осмисленню традиційних національних обрядів, поширених на Півночі Сайбея, де працював Хун Анлунь. Програма першої «Поеми для танцюристів» («для двох танцюристів, флейти і фортепіано» – такою є авторська ремарка на початку твору – основана на втіленні атмосфери обряду запалювання маленьких нічних масляних ламп; в основі програми другої поеми – поширене в Сайбеї свято ліхтарів; програму поеми № 3 утворює танцювальне свято.

Перша з трьох танцювальних поем композитора, написана для флейти і фортепіано, надрукована 1983 р., через два роки після закінчення Хун

Анлуном консерваторії в Університеті Торонто. Успіх твору був підтриманий його обранням як п'єси другого туру Пекінського конкурсу флейтистів 1985 р. Вибір твору Хун Анлунь як обов'язкового в конкурсній програмі обумовлений як національною тематикою, так і технічними властивостями (зокрема, широким діапазоном, затребуваністю усіх регістрів, наявністю різноманітних виразових сфер).

*Авторська програма твору «Поема для танцюристів» № 1 для флейти і фортепіано (Des-dur – b-moll, Andante)* обумовлена художнім завданням втілення звичаю північного Сайбея, що полягає у запалюванні холодними осінніми ночами маленьких масляних ламп, сяйво котрих надає оточуючому світу мрійливих, фантастичних відтінків. Програма «Поєми» містить поетичні образи: «У місячному палаці восени холодно, але на горі Гуй Туан в цей час цвітуть квіти, наче весною ... А над ними сяє таке небо, котрого більш немає ніде у світі ... Це небо зберегає пам'ять про весь світ...». За задумом композитора, Герой і Героїня, що не мають особових імен, мають танцювати в тіні, а над ними має сяяти місячне сяйво. Зіткнення в єдиному художньому часопросторі осінньої і весняної образності, земного і небесного вимірів надає твору особливої краси, котру виражає прекрасна лірична мелодія, подібна до тих, що звучать у традиційній опері кюнцюй. У «Поємі для танцюристів» відобразився дар Хуан Анлуна – композитора-мелодиста, якому притаманна віртуозна техніка письма, безмежна фантазія, взаємопроникнення вокального і інструментального стилів.

Програма твору конкретизується, завдяки уведеній до нього музичній цитаті: тема флейти, що вперше проводиться у другому розділі (*B, tempo mosso*), відповідає мелодії китайської народної пісні *гуцінь* «Вода, що тече». Втілюється характерний для Півночі Китаю чарівний ніжний пейзаж, наскрізь пронизаний рухом – від хмар і гір через прозорі водоспади до таємних і темних печер. Певною мірою, «Поема для танцюристів», близька до *шаншуй* – жанру, що об'єднує китайський живопис, поезію, і пісню. Пейзажність і споглядання – ось два основних стани «Поєми для

танцюристів», що відповідають жанровим особливостям шаншуй. Крім того, така ознака шаншуй як віртуозність художнього стилю спостерігається у партії флейти, що відповідає технічним можливостям інструменту. Нічний шаншуй реалізується у жанрі ноктюрну, де іноді тужливий, а іноді – грайливий голос флейти на фоні арпеджованих акордів і пасажів фортепіано (тлумачне як аналог китайської цитри) створює сповнену поезією атмосферу північно-китайського ноктюрну. У відповідності до програми, музичний світ твору надзвичайно м'який, подібний до місячного сяйва.

Партія флейти у *китайському ноктюрні*, здебільшого, базується на ангемітонних звукових рядах. Але у співвідношенні з фортепіанною партією відбувається доповнення китайської пентатоніки сучасною гармонією, котрій властива хроматика.

Чергування інтонаційних побудов обумовлюється зміною ведучого тону, властивого кожній з мелодичних ідей твору. Якщо інтонаційний фрагмент «а» міститься у межах діапазону малої терції (опорні тони «с – еs»), то у наступному інтонаційному звороті «в» аналогічну функцію мають «f – еs – b» (з послідовності тонів f – еs – с – аs – b). Хроматизація діатоніки відбувається або у «прикрасах» – форшлагах (мордентах), що передують діатонічним тонам, або у найнапруженіших фрагментах тематичного розвитку, де відбувається альтерація основних тонів пентатоніки.

Імпровізаційний Вступ східної поеми, де відбувається імітація тембру китайської флейти, постає як епічне уведення до лірико-фантастичної картини нічного свята ліхтариків. Сформований з ланцюгу мотивів, драматичний речитатив флейти сприяє формуванню багатотемної музичної драматургії китайської балади. Політематична природа твору постає як наслідок насиченої дієвості, взаємодії епічного, ліричного і драматичного родів мистецтва, фрагментарності драматургії. Множинність інтонаційних сегментів, з котрих побудована вступна частина, сприяє втіленню програмної ідеї твору – постійної зміни картини оточуючого світу, що виникають у наслідок відтворення мерехтіння нічних ліхтариків. Контраст між

фрагментами, в яких музика то нібито «зависає» на певній висоті, то примхливо в'ється, поглиблюється.

Вступне сольне флейтове *Andante*, що має значення своєрідного витoku інтонаційних процесів твору, розподіляється на два фрагменти – нетактований, де імпровізаційне начало представлено найяскравіше, і тактований, побудований на розвитку кола спільних інтонаційних ідей, експонованих на початку твору.

Музичний світ флейтово-фортепіанної поеми народжується з багаторазово повтореного єдиного тону («с»), оздобленому перехрещеними форшлагами (початкова інтонація «а»). Цей фрагмент виконує функцію уведення до поемної дії флейтово-фортепіанного твору. Як розвиток першої інтонаційної ідеї постає друга інтонація («в»), побудована на тонах, що входять до мінорної пентатоники від «с». Третій інтонаційний комплекс («с») уявляє собою терцові коливання ( $f - as$ ), із додаванням неперехрещених форшлагів. Четвертий інтонаційний комплекс («d») базований на пунктирному ритмі, що народжується з проведення інтонації ( $f - as$ ), характеризується хвилеподібним рухом. Завершує перший фрагмент флейтового Вступу повторення одного тону з додаванням форшлагів (у даному випадку – тону «f», прообразом якого є початкова інтонація «а»). Інтонаційний розвиток у першому фрагменті Вступу організується навколо чистої квінти («с – f», взятої вниз). Другий фрагмент Вступу містить розвиток тематичного утворення «в», новий інтонаційний матеріал («е») і нижню коду, основу на пасажному тематизмі в партії флейти. У повільному Вступі закладено ведучий для твору в цілому принцип музичної драматургії, сутність якого полягає у частій зміні музичних ідей, викладених у вигляді лаконічних мотивів.

У II частині твору (B) до звукообразу китайської флейти додається імітація м'яких інтонацій *гучжєна*, умовним тембровим аналогом якого постає фортепіано. Частина базована на вільно інтерпретованій цитаті народно-пісенної китайської теми північного Сайбея «Вода, що тече» в жанрі

гуцінь. Ця пристрасна мелодія – справжня душа твору, у котрій бринить чарівність стилю опери кюнцюй. На основі вільного цитування китайської вокальної мелодії відбувається процес створення національного флейтового стилю у сучасній композиторській творчості.

У сценічній дії танцювальної поеми вільно цитована мелодія в стилі кюнцюй інтерпретована як нічна бесіда танцюристів – чоловіка і жінки – про ностальгічну любов до батьківщини.

Фрагментарність викладення матеріалу у II частині змінюється на наскрізність мелодичного розвитку. Лірико-драматична сфера твору представлена китайською «нескінченою мелодією», розвиток котрої здійснюється з урахуванням віртуозних можливостей європейської флейти. Мелодія «нічної флейти» вирізняється широким діапазоном, стрибками на малу септиму вгору, хроматизацією музичного матеріалу, поступовим нарощуванням віртуозного начала, що засвідчує поступове посилення драматичного начала в ліричній темі, перехід від вокального інтонування до інструментального. У дусі ноктюрнового стилю наприкінці викладу цитованої пісні у II частині ведуче значення набуває пасажний тематизм з елементами хроматизації.

III частина (C) постає як ще одна грань нічної лірики, де сповідь натхненої душі сягає своєї кульмінації, набито розчиняючись у гармонії з красою нічної природи. III частина містить два розділи, в основі котрих – три оригінальні тематичні утворення, спільним інтонаційним прообразом котрих слід вважати фрагмент «*d*» першої частини (про це засвідчує, зокрема, стрибок на чисту кварту вгору «*v – es*»). Якщо для тем III частини цей стрибок має значення джерела інтонаційних процесів, то для «*d*» – центральної мелодійної ідеї. Форму 1 розділу III частини слід визначити як просту тричастинну. Варіативне повторення двох перших інтонаційних побудов у другому розділі III частини приводить до більш точного відтворення початкового мотиву епізоду «*d*» зі Вступу. Повернення до мотиву «*d*» у III частині містить ознаки не тільки аркової композиції, але й

кульмінації твору.

Заключна частина (*B1*) має функцію репризного завершення китайської поеми. У фінальній частині видозмінено проводиться тематичний матеріал другої частини (*e2 – f1 – e3 – g1*) і дещо трансформована інтонаційна ідея «с» І частини (*c1*), що набуває значення *coda*. Контраст заключної частини полягає в співставленні діатонічних і хроматичних фрагментів, перші з котрих є символом народного співу, інші – віртуозного «квіткового» вокального стилю, визначення котрого подане в роботі Цао Хе [135]. Прикінцеве «коливання» терцій (похідне від фрагменту «с» зі Вступу) має функцію підсумку інтонаційних процесів розвитку твору (розчинення).

Задум твору, у котрому взаємодіють роди і види мистецтва (непроголошене слово, музика, танець, дія і живопис), логічним є звернення до форми *ABCB*, характерної для європейської балади (у перекладі – «танцювальна пісня»). Подібна взаємодія мистецтв властива і китайській баладі, розквіт котрої також пов'язаний з середньовічною добою в історії Піднебесної. Умовно форму китайської поеми можливо уподібнити чотирьом нічним картинам (або нічним сценам).

Стан споглядання гірсько-водного пейзажу в «Поемі для танцюристів» засвідчує наявність жанрових ознак музичного *шаншуй*; важливість нічного колориту відповідає жанровим ознакам ноктюрну; синтез родів і видів мистецтва, а також характерна форма дозволяють характеризувати твір як баладу. Крім того, тут є ознаки і китайської опери *кюньцюй*, лірична тема з котрої вільно цитується у «Поемі». Поемна цілісність має жанрові ознаки балетної сцени з китайської опери *кюньцюй* – балетного *Andante* як вищого виразу лірики.

Жанром, змісто- і формотворчі ознаки котрого дозволяють об'єднати властивості *шаншуй*, балади, ноктюрна, опери *кюньцюй*, постає *поема*, призначена для двох виконавських дуетів – інструментального і балетного. Створений Хуан Анлун оригінальний жанр – «Поема для танцюристів», вирізняє метод синтезу, що спостерігається на різних рівнях організації

твору. Завдяки об'єднуючій ролі поеми тут відбувається синтез жанрів (*шаншуй*, ноктюрн, балада, поема балетна сцена з опери *кунцюй*), видів (музику, поезію, драму, живопис) і родів (епос, лірика, драма) мистецтва. Прояви методу синтезу засвідчують багатовимірність художнього змісту твору.

У флейтово-фортепіанних сонатині і сонаті відбулося чи не найголовніше досягнення у сфері китайського музичного мистецтва, обумовлене конкретизацією і оформленням авторського визначення жанрового імені. Наведене досягнення є свідомством значущості і результативності європейських впливів на національне китайське флейтове мистецтво. Китайське флейтово-фортепіанне мистецтво пройшло шлях від жанрової невизначенності, обумовленої важкістю пристосування національного традиційного змісту, невід'ємного від пов'язаного з ним тембру, до освоєння суворої логіки європейського жанру і подолання перешкод як образного, так і формального характеру у процесі втілення понаднаціонального художнього сенсу.

Двочастинна *Sonatina*—«Morning» Тянь Баоло (Tian Baolu) займає особливе місце в жанровій системі китайської флейтово-фортепіанної музики.

Сонатина для флейти і фортепіано в європейському музичному мистецтві, на відміну від взірців жанру, призначених для іншого виконавського складу, відіграє значну роль в історії флейтової музики ХХ і початку ХХІ століть, зберігаючи жанрову актуальність. Відзначимо, що найбільш відомі сонатини Д. Мійо (1922), Ж. Муке, А. Дютійє (1943), Е. Бертана (1947), П. Санкана, Г. Мушеля, М. Кучера, С. Губайдуліної призначені не для флейтистів-початківців, що тільки шукають себе у флейтовому виконавстві, але мають концертне призначення. Значущість сонатини у європейському флейтовому мистецтві ХХ століття обумовлена тим, що її жанрові параметри дозволяють повно розкрити принципові властивості виразово-технічного діапазону європейської флейти,



відображаючи такі ознаки духового інструменту, як легкість звуку, віртуозність, пасторальність, дещо відсторонена споглядальність, чарівність. Властивий жанровій природі сонатини лаконізм у відтворенні специфічно поданої сонатної форми відображує властиве виконавській природі флейти домінування мініатюризму, деталізації над «плакатно» поданим штрихом і «апасіонатністю» стилю викладу.

Якщо китайська фортепіанна маленька соната (або сонатина) має розвинену історію розвитку у XX столітті [164], сонатина Тянь Баоло, створена для флейти і фортепіано, представляє собою єдиний зразок жанру у флейтовій творчості композиторів Піднебесної, що виник на достатньо пізньому етапі розвитку національного флейтового композиторського мистецтва, а саме – на початку XXI століття. Від фортепіанної маленької сонати китайська флейтова сонатина успадкувала програмність як принцип оформлення художнього змісту, а також відтворення характерних для китайської сонатинності іпостасей людини.

Найголовнішими досягненнями китайської флейтової Сонатини Тянь Баоло є створення:

- 1) циклічності як жанрової ознаки «маленької сонати» (*Ч. I – Moderato, e-moll, 2/4; Ч. II – Allegro presto, d-moll, 3/8*);
- 2) контрастних іпостасей Людини: в I частині відбувається взаємодія ліричної і ігрової іпостасей; у фінальній частині – ігрової;
- 3) різних тлумачень сонатної форми – від віддаленого «натяку» на її властивості в I частині до оригінального відтворення у II частині.

I частина уявляє собою своєрідний «натяк» на сонатну форму. Тут домінує експозиційність над розвитком і розробковістю. Фактично, тут представлена лише експозиція, що вміщує двічі проведену головну партію (*e-moll*); сполучну партію, що, завершуючись у *C-dur*, готує появу теми партії побічної (*g-moll*); і на завершення I частини – ще одне проведення теми головної партії. Відзначимо, що відсутність розробки – традиційна властивість європейської жанрової традиції, притаманної сонатині. Надаючи

темі головної партії функцію обрамлення, композитор поєднує її з функцією узагальнення (створення своєрідної скороченої репризи, де відбувається лаконічне підсумовування тематизму експозиції). Ознакою сонатної експозиції в Сонатині слід вважати контрастний тематизм як спосіб співвідношення експозиційних партій.

На увагу заслуговує і такий прийом формотворення, властивий I частині Сонатини, як значущість розподілу форми на етапи, що відбувається за рахунок розміщення на гранях форми виразних кадансових зворотів, супроводжуваних арпеджованими акордами у партії фортепіано. Таким чином, стадіальність оформлення задуму постає важливим чинником формотворення Сонатини.

У I частині Сонатини спостерігаються різні типи образності – лірична тема головної партії змінюється скерцозністю сполучної, тоді як тема побічної партії характеризується лірико-скерцозним змістом (на основі внутрішньо-тематичного контрасту). Підкреслимо: якщо попередні взірці своєрідно тлумачної сонатності у творах для флейти і фортепіано вирізнялися домінуванням похідного контрасту, то у флейтовій Сонатині Тянь Баоло тематична контрастність сягає докорінного рівню.

II частина Сонатини для флейти і фортепіано представляє собою доволі послідовно подану сонатну форму, вирішену на основі жанрових ознак скерцо. На особливу увагу тут заслуговує, по-перше, наявність мотивної розробки, створеної на основі інтонаційного переосмислення складових елементів теми головної партії, і, по-друге, повної репризи, у котрій побічна партія проводиться (за законами європейської сонатності) в основній тональності.

Композитор-флейтист *Цин Та* створив унікальний твір у контексті музичної культури Піднебесної – першу і поки що єдину китайську *Сонату для флейти і фортепіано* (прем'єра відбулася у серпні 2018 р.).

Створення Сонати, як і її художній зміст, обумовлені творчою індивідуальністю композитора-флейтиста, в якій поєдналися національні і

західні освітньо-художні компоненти. Діставши перший рівень музичної освіти в Китаї (як випускник музичної школи при Центральній консерваторії по класу флейтиста Чжу Тунде), Цин Та з 1991 року продовжив навчання у Мічиганському університеті (з 1993 року навчався в класі Левіна Берлісса – заступника директора Бостонського симфонічного оркестру), а 1995 року – у Консерваторії в Бостоні (клас професора Фенвіка Шмідта). Цин Та отримав визнання як на Заході, так і Сході музичного світу. Він став першим китайцем, який став переможцем престижних західних (II місце на конкурсі Американської асоціації флейтистів, III – на конкурсі Національної американської асоціації молодих флейтистів, I місце – на конкурсі Біркінса і на молодіжному конкурсі Мемфіської асоціації флейтистів) і східних конкурсів (I місце на Японському Тихоокеанському фестивалі в рамках конкурсу *Ryukyū Competition*). Концертмейстер Пекінського філармонічного оркестру, директор Сингапурського симфонічного оркестру, Цин Та також веде активну виконавську діяльність концертуючого флейтиста.

Згідно зізнання композитора, створення Сонати для флейти і фортепіано передувала своєрідна звукова передісторія. Під час навчання у Мічиганському університеті на початку 1990-х рр. Цин Та почув «щасливу мелодію», що через більш ніж 20 років потому була ним використана у I частині Сонати для флейти і фортепіано. Хоча композитор не називає, що саме за «щаслива мелодія» надихнула його на створення Сонати, її цілком можливо впізнати, хоча вона й не точно цитована ним. Йдеться про початкову інтонацію ліричної теми одного з найвідоміших творів Дж. Россіні – увертюри до опери «Сорока-злодійка». Діставши пересемантизації і переінтонування, інтонація, тим не менш, залишається впізнаваною в контексті I частини флейтово-фортепіанної Сонати Цин Та. Оскільки композитор у Передмові до видання Сонати вказує на таку деталь її задуму, як спирання на «щасливу мелодію», цитування, хай і переосмислене, набуває декларованого характеру.

Встановлюючи зв'язки між «об'єктом відтворення» і авторським текстом китайської Сонати, слід відзначити, які саме звукообрази оригіналу і

яким саме чином втілені у новому художньому тексті. З россінієвської інтонемі, що набула всезагального визнання і любові, китайський композитор-флейтист обирає лише початкову інтонему, супроводжуючи її іншим мелодичним розвитком. Фрагментарне вільне цитування шедевр у Дж. Россіні не заважає темі залишатися впізнаваною, компенсується багаторазовими проведеннями висхідної інтонемі упродовж не тільки головної партії китайської Сонати, але і усієї I частини. Початкова россінієвська інтонема набуває значення того музичного першоджерела, з котрого створюється інтонаційна концепція I частини флейтової Сонати китайського композитора.

Звернення до россінієвської інтонемі сприяє розкриттю наміру композитора створити першу флейтово-фортепіанну китайську Сонату на засадах тематизму європейського походження, звертаючись, зокрема, до переосмислення тих музичних знаків, що відіграють визначальну роль в історії мистецтва. Важливе значення має відтворення в I частині Сонати іпостасі *homo agens*, мало типової для китайської музичної культури ХХ століття.

Два контрастні інтонаційні елементи утворюють тему головної партії I частини Сонати (*Vivace, C-dur*). Упродовж експозиційного розвитку теми головної партії відбувається драматизація її першого (россінієвського) елементу: його акордове проголошення у партії фортепіано проявляє в ньому героїзовану ознаку бетховенської теми долі. У межах експозиційного викладення теми головної партії I частини відбувається пересемантизація і переінтонування початкової інтонемі – з лірико-драматичної на героїчну, з россінієвської на бетховенську. Китайський композитор у межах флейтово-фортепіанної сонатної експозиції I частини вільно оперує найвідомішими музичними знаками європейської культури – россінієвським і бетховенським, встановлюючи між ними неочікувані семантичні взаємодії. Якщо експозиція головної партії насичена лірико-драматичною атмосферою «россінієвської» теми, то сполучна партія – атмосферою героїко-драматичної «бетховенської»

теми долі. Характерною ознакою побічної партії I частини є повернення до ліричної сфери. Внутрішній контраст притаманний темі побічної партії: у ній об'єдналися енергійний злет і ніжна інтонація зітхання («мангеймське зітхання»), що домінує в цьому тематичному контексті.

Загальною властивістю експозиції сонатної форми в I частині Сонати постає розробковість. Три хвили мотивної розробки в I частині демонструють композиторську майстерність Цін Та. Початкова з них побудована на трансформаціях першого елемента головної партії, друга (лірична) – на «мангеймських зітханнях» побічної, третя (найдраматичніша, кульмінаційна), розпочинаючись «неправдивою репризою», містить фугований розвиток «россінієвської» інтонації з теми головної партії (у фортепіанному викладенні). Скорочена реприза, побудована на розвиткові обох елементів теми головної партії, набуває значення генеральної кульмінації лірико-драматичної I частини Сонати.

II частина (*Adagio Cantabile, es-moll*, складна тричастинна форма) відтворює характерний для китайської музичної культури звукообраз флейти, пов'язаний з нічним часопростором. Флейтовий ноктюрн відтворює різні стани замріяної романтичної душі, демонструє багатогранну природу лірики, властивої «китайській флейті». В *Adagio Cantabile* китайським композитором втілено європейську барокову традицію тлумачення однієї частини циклічного твору як багато нюансованого розкриття єдиного афекту.

Хоральний склад партії фортепіано надає першій флейтовій темі *Adagio Cantabile* ознак відстороненої молитовності; натомість середній розділ (у *G-dur*), оснований на хвилюподібній мелодії широкого діапазону на *f*, має урочистий характер нічного одкровення-прозріння.

У флейтовій мелодії, що постійно оновлюється, відсутні точні повтори: композитор пов'язує з флейтою вираз різних відтінків єдиного ліричного стану. Як приклад постійного оновлення постає реприза I частини – своєрідна варіація на матеріал експозиції. У *Cadenza* (на грані середнього розділу і репризи) надане лаконічне віртуозне узагальнення ліричного змісту II

частини. Реприза побудована на нетиповому для китайської музичної традиції дімінуендіюванні: до заключного розділу входять ознаки коди-прощання.

III частина Сонати (*Allegro, G-dur*) – віртуозна феєрія швидкості і блиску – відтворює іпостась *homo ludens*. Фінал вирішений композитором як сонатна форма з розвиненим багатотемним епізодом у розробці і скороченою репризою (де відсутнє проведення теми заключної партії). Ознаками сонатної форми III частини є проникнення розробковості до експозиції, багатотемний ліричний епізод у розробці, що підсилює ліричний нахил Фіналу, розміщення підсумкової кульмінації в останньому проведенні теми головної партії (в октавних дублюваннях у фортепіанному і флейтовому викладі) на закінчення твору.

Тричастинна структура Сонати відтворює класичну темпову логіку європейського жанрового інваріанту (Швидко – Повільно – Швидко). У Сонаті спостерігається своєрідне втілення іпостасей людини, традиційних для тлумачення європейського жанру: у I частині – *homo agens*, у II – *homo lyrical*, у III – *homo ludens*. Класико-романтична європейська стилістика постає у китайській флейтово-фортепіанній Сонаті як та основа, на якій вибудовується її тематизм, форма і концепція. Цін Та довіряє «китайській флейті» розкривати семантику не тільки лірико-ігрового, але і драматичного характеру.

### **Висновки до розділу 3**

Розподіл китайських творів для флейти і фортепіано крупної форми на дві групи обумовлений наявністю / відсутністю авторського жанрового імені в їх змісті. Відмова від жанрового визначення сприяє збереженню національної тембрової семантики; конкретні жанрові посилання потребують дотримання змістовно-знакових ознак європейського походження.

Жанрова невизначеність обумовлюється загальним відходженням від визначення роду музичного твору; запобіганням відтворення жанрових

властивостей змісту і форми; співіснує із ознаками декількох жанрових родів.

Аналіз «Щасливій Саліхи» для флейти і фортепіано Лю Хунбін дозволив визначити жанр твору як концертні варіації на народну тему, базовані на європейській традиції віртуозного переосмислення фольклорного прообразу. На кшталт європейських взірців доби романтизму, китайські варіації містять ознаки рапсодичності, фантазійності, концертності.

Програмність, циклічність в одночастинності, наскрізні ведучі інтонами (умовний аналог монотематизму) надають можливості розглядати «Весну Паміру» Лі Дадуна в аспекті відтворення жанрових властивостей *інструментальної поеми*.

Визначення жанрової природи твору Чжан Сяопіна «Рими для флейти» (на вірш танського поета Гао Ши «Слухай, як грає флейта на кордоні») як поеми обумовлено наявністю програмності; монологізму; наскрізності розвитку лейтінтоном; взаємодією одночастинності і циклічності, імпровізаційності і композиційності.

Жанр автобіографічного твору Чжан Сяопін «Погляд на Шовковий шлях», оригінальна форма котрого базована на послідовності контрастних *музичних картин*, містить ознаки сюїтної циклічності, поданої в одночастинності, визначений як *інструментальна фантазія*, що обіймає усі примхливі повороти художньої уяви композитора.

Флейтово-фортепіанними творами крупної форми, у котрих спостерігається наявність авторського жанрового визначення, постають «*Поема для танцюристів*» № 1 Хун Анлуня, *Sonatina—«Morning» Тянь Баоло (Tian Baoluo)* і *Соната Цин Та*.

«*Поема для танцюристів*» № 1, призначена Хун Анлунь (1983) – *китайським Шопеном* – «для двох танцюристів, флейти і фортепіано», має жанрові ознаки *ноктюрну*, балади, шаншуй (жанру національного живопису), балетного *Andante*, ліричної сцени з опери кюньцюй. У *художньому полі поеми* для двох виконавських дуетів – інструментального і балетного – відбувається об'єднання до єдиної художньої цілісності жанрів, видів

(музика, поезія, драма, живопис) і родів (епос, лірика, драма) мистецтва.

*Sonatina*–«*Morning*» для флейти і фортепіано Тянь Баоло (*Tiian Baolu*) є надання циклічності значення жанрової ознаки «маленької сонати»; втілення контрастних іпостасей Людини (ліричної і ігрової в I частині, ігрової – у фінальній частині); варіативних відтворень сонатної форми (від «натяка» на її властивості, домінування експозиційності над розвитком і розробковістю в I частині до послідовно поданої сонатної форми з ознаками мотивної розробки і повною репризою у II частині).

Першу і поки що єдину китайську Сонату для флейти і фортепіано Цін Та (2018 р.) вирізняє органічна поєднання національних і західних традицій. Китайський композитор у межах сонатної експозиції I ч. вільно оперує найвідомішими музичними знаками європейської культури – россінієвським, бетховенським, «мангеймським», встановлюючи між ними неочікувані семантичні взаємодії. Звернення до тематизму європейського походження обумовило відтворення малотипової для китайської музичної культури XX століття іпостасі *homo agens*. II частина втілює іпостась *homo lyrical*, відтворюючи характерний для китайської музичної культури звукообраз флейти, пов'язаний з нічним часопростором, хоча характер розвитку тематизму відповідає європейській бароковій традиції тлумачення однієї частини циклічного твору як єдиного афекту. III частина (сонатна форма з розвиненим багатотемним епізодом у розробці і скороченою репризою) – віртуозна феєрія – відтворює іпостась *homo ludens*.

Тричастинна структура Сонати відтворює класичну темпову логіку європейського жанрового інваріанту (Швидко – Повільно – Швидко), втілює традиційні для жанру іпостасі людини (*homo agens*, *homo lyrical*, *homo ludens*); класико-романтична європейська стилістика є основою вибудування тематизму, форми, концепції.

Отже, серед китайських флейтових творів крупної форми, що не мають атоврського жанрового імені, в результаті аналізу визначено такі жанри: *концертні варіації на народну тему* («Щаслива Саліха» для флейти і



фортепіано Лю Хунбін), *поема* («Весна Паміру» Лі Дадуна і «Рими для флейти» Чжан Сяопіна), *фантазія* («Погляд на Шовковий шлях» Чжан Сяопіна).

Серед флейтових творів крупної форми, супроводжених авторськими жанровими іменами, – *«Поема для танцюристів» № 1 Хун Анлуня, Sonatina–«Morning» Тянь Баоло, Соната Цін Та.*

До перспектив розвитку жанрів крупної форми у музичній культурі Китаю, слід віднести створення концерту для флейти з оркестром.

## ВИСНОВКИ

1. На основі теорії діалогу, розробленої І. Самойленко, у дисертації представлено типологію міжкультурного діалогу, властивого розвитку флейтового мистецтва Піднебесної упродовж ХХ – початку ХХІ століть. Зокрема, встановлено два основні типи функціонування міжкультурного діалогу у флейтовій митецькій сфері Нового Китаю.

Перший з типів міжкультурного діалогу спостерігається у межах єдиної китайської національної флейтової культури, між її різними історичними періодами (стародавнім – сучасним) та шарами (народним і професійним). Другий тип міжкультурного діалогу у флейтовому мистецтві Піднебесної відбувається між віддаленими історично і географічно національними традиціями – східною і західною.

Міжкультурний діалог першого типу, тобто такий, що спостерігається в межах єдиної національної китайської музичної культури. Наслідком збереження розподілу стародавньої флейтової музики Піднебесної на дві жанрові групи – виконувану на пленері (*чи-пучі*) і в приміщенні (*цзо-пучі*) – у китайській композиторській музиці постає нова традиція – виконання програмних творів пленерної тематики (тобто, *чи-пучі*) у приміщення (відповідно до традиції *цзо-пучі*). Отже, музика пленеру стає предметом виконання у приміщенні, тобто, (більшою мірою) камерного виконання.

Свідченням актуальності міжкультурного діалогу першого типу постає також переосмислення виокремлених у китайських казках звукообразів «чарівної флейти», а також семантичних функцій музичного інструменту в поезіях діб Тан і Сун у вірцях композиторського мистецтва ХХ – ХХІ століть.

Міжкультурний діалог другого типу у флейтовому мистецтві Китаю реалізується як продуктивне спілкування Сходу і Заходу, у процесі якого відбувається крещендування фактору «розуміння». Як результат західних

впливів на китайське флейтове мистецтво постає нова ера в історії китайського флейтової творчості, сутність якої визначається наданням європейській флейті функції узагальненого тембрового аналогу всієї розгалуженої системи національних різновидів інструментів «роду бамбуку» у музичній культурі Піднебесної; поява постаті композитора, початок історії композиторської творчості і, відповідно, письмових творів європейської нотації у жанроформах західної традиції (або з їх ознаками); народження «нової флейти» ХХ століття і «нової програмності», основаних на пошуках можливостей розкриття оригінальної національної тематики, семантики і поетики на основі органологічних, виразових та технічних властивостей європейської флейти.

2. Онтологічні та органологічні особливості властивої традиційній флейтовій культурі Китаю поліфлейтовості обумовлені системним характером сімейства флейт у Піднебесній, що включає інструменти, різні за конструкцією, матеріалом виготовлення, технікою виконання, і, поруч з цим, об'єднані до родо-видової єдності, завдяки спільному колу сольних, ансамблевих і оркестрових функцій, приналежності до обряду і ритуалу, збереженню сакральної пам'яті про світобудову, наявністю магічного і побутового значення. Різновиди китайської флейти – *гуді* і *чиба гуань сяо* (символ жіночого начала), *дунсяо* і *пайсяо*, одноствольна *ді* (чоловічий символ), *чжуді*, *цюйді* і *банді*, *хулуса* і *таоцзян* – матеріальні відображення Небесної *тяньлай*.

3. Семантичні функції флейти, її призначення, сформовані у китайських чарівних казках, як і звукові архетипи флейти, властиві класичній поезії епох Тан і Сун, віднайшли своєрідне відображення у композиторській творчості Піднебесної ХХ – початку ХХІ століть. З семантичних функцій флейти, що були сформовані в китайських чарівних казках, у творах композиторів Піднебесної набули актуалізації переможна, гармонізуюча, медійна і сповідальна, тоді як рятівна, охоронна, караюча поки що не віднайшли свого втілення. Що стосується визначеного у казках призначення флейти, то у

композиторських творах з інструментом «роду бамбуку» спостерігаються весь спектр його властивостей (оспівування подвигів, втілення ідеї національної пам'яті).

Властиві поезії доби Тан звукові архетипи флейти – уведення звукового образу флейти – голосу любові, очікування, весни, вишуканої краси – до лірико-філософського пейзажу; наявність образу досконалої людини – *слухача-поета*, який милується чарівною мелодією; функція посередника, завдяки котрому до земного світу подаються божественні знаки, відбувається перехід до небесного світоустрою; місячно-нічна і «солярна» іпостасі інструменту, як і вокальний характер флейтового інструменталізму – у повній мірі віднайшли своє продовження у композиторських творах Піднебесної XX – XXI століть.

Своєрідним є відтворення у сучасній музиці звукообразів флейти, що затвердилися у класичній поезії доби Сун. Як і у віршах стародавніх китайських поетів, сучасна флейта зберігає свою роль виразника емоційних станів людської душі; поруч з тим, у музиці XX – початку XXI століть спостерігається відродження і релігійно-філософській концепції Музики Великої Єдності, звуковим виразом котрої знову стає флейта, виконуючи стародавню функцію магічного інструменту, що з'єднує світи.

Отже, відтворення семантичних функцій і звукових архетипів китайської флейти, що склалися у чарівних казках і взірцях класичної поезії дів Тан і Сун, у творах композиторів Піднебесної упродовж XX – початку XXI століть характеризує синтетичне переусвідомлене втілення традиційних прообразів, базоване на поєднанні відродженої магічної і почуттєвої образних складових.

4. Виявлено два періоди входження європейської флейти до контексту китайської інструментальної культури упродовж майже дев'яноста років – з 1930-х по кінець 10-х років XXI століття. Своєї кульмінації процес проникнення європейської флейти до китайської музичної культури досягає наприкінці XX – початку XXI століття, коли поширилося створення

оригінальних творів китайських композиторів для цього інструменту, стали з'являтися, поруч із мініатюрами, перші зразки творів крупної форми. Оскільки флейта для китайського музичного мистецтва є національним інструментом з власними традиціями, європейські жанрові впливи у творах крупної форми у китайській флейтовій культурі відбуваються своєрідно і з значним запізненням.

На базі традиційного флейтового виконавства, творчих досягнень у засвоєнні європейської флейти, в Китаї з другої чверті ХХ століття розпочався період зародження флейтової концертної традиції західного зразку, коли європейський інструмент став слугувати виразу національної системи звукообразів.

Епоха 1930 – початку ХХІ століття в історії китайської флейти відіграє декілька функцій – і накопичення репертуару, і «золотого століття», що в західній культурі розподіляється на різні історичні етапи розвитку. У китайському флейтовому мистецтві ХХ століття спостерігається взаємодія естетичних парадигм, актуальних на різних історичних етапах в європейській культурі.

Чотири десятиліття (1927 – 1966) тлумачні як *перший період* розвитку флейтової творчості китайських композиторів на основі європейської традиції. За своєю історичною значущістю перший період розподілені на два етапи. 1927 – 1945 рр. (*перший етап*) характеризується входженням європейської флейти до складу інструментів китайських консерваторій та першими кроками у навчанні гри на ній у державних музичних інституціях, *популяризацію концертування західного типу і музичної теорії*. Європейська флейта набула значення навчального інструменту в китайських педагогічних музичних закладах, однак поки що не стала ведучим концертним інструментом в китайській музичній культурі. На першому етапі домінуюче значення мав саме педагогічний вектор діяльності флейтистів у Китаї, тоді як концертний ще не набув актуальності.

Упродовж *другого етапу* – 1945 – 1966 рр. – поглибилося засвоєння європейської музичної теорії і практики флейтового мистецтва (розвиток спеціальних кафедр, де вивчалось мистецтво гри на флейті в європейській манері). Під час «культурної революції» (1966 – 1976 рр.) впровадження європейської флейти в Китаї майже припинилося. З 1980-х рр. розпочався другий період у розвитку флейтової творчості композиторів Китаю, сутність котрого полягає: в інтенсивному розвитку флейтового мистецтва, відродженні китайської флейти, подальшому затвердженні інструменту європейського взірця, європеїзацією композиторської та виконавської творчості для флейти; інтеграцією і інтенсифікацією виконавського, педагогічного і композиторського векторів осягнення європейської флейти; поглибленні співпраці китайських музикантів з флейтистами Заходу; жанрово-стильовій динаміці китайської композиторської флейтової творчості, сутність котрої полягає у переході від домінування мініатюри до утворення творів крупної форми; виникненні міжнародних флейтових конкурсів; появі не тільки програмних мініатюр, але і взірців крупної форми, призначених для флейти і фортепіано. Національний ренесанс обумовив розквіт виконавської і композиторської творчості як складових китайського флейтового мистецтва, орієнтованого на інструмент європейського взірця. У період «реформ і відкритості» новації охопили не тільки виконавське, але і на композиторське мистецтво, унаслідок чого виникла *«нова ера» в історії музичної культури Піднебесної*.

Для періоду «реформ і відкритості» характерною є інтеграція багатого творчого зарубіжного досвіду – викладацького і виконавського, що впливає на стан композиторської творчості для флейти, набуття навчанням гри на європейській флейті значення однієї з державних задач у розвитку музичної культури, введення флейтового класу до навчального плану середніх шкіл.

Визначені перспективи розвитку професійної флейтової культури в КНР на початку XXI століття: усвідомлення великих художніх і технічних можливостей іноземної флейти як передумови втілення національних

традицій і менталітету; розвиток оригінального національного флейтового стилю і створення творів крупної форми (зокрема, флейтового концерту); подальше вивчення європейських музичних стилів має взаємодіяти з розвитком національних традицій флейтового мистецтва; подолання таких недоліків як відсутність єдиних національних стандартів, єдності вимог щодо досконалості флейтового виконавства, недостатності високоосвічених вчителів-флейтистів; досягнення стабільності у сучасному китайському флейтовому мистецтві, складові котрого – композиторська і виконавська творчість.

5. Розкрито сутність «нової програмності» та *китайського флейтового програмного інструменталізму*. Ознакою нової ери в історії китайської флейтової творчості є поширення на інструмент європейського походження традиційної національної поетики, втіленої у «новій програмності». Поняття *китайський флейтовий програмний інструменталізм* означає єдність композиторської і виконавської інтерпретації викладеного у програмі змісту музичного твору. Програмний задум у китайських флейтових мініатюрах визначає їх конструктивну логіку, конкретизується, завдяки зв'язкам з національною філософією, образами театрального і живописного мистецтва, сприяє символізації художнього змісту. Як принцип художнього мислення, китайський програмний флейтовий інструменталізм увиразнюється через вербальну конкретизацію образного змісту композиторського твору – концентрованому виразу внутрішнього світу особистості, поданому крізь призму звукового оформлення національної ментальності. Звучання «нової флейти» у Піднебесній підпорядковується завданням втілення онтологічної специфіки звуку, медитативного саморозкриття суб'єктивного простору авторського «Я», тлумачення флейти як утілення Краси у цілісній національній картині світу.

Китайський флейтовий *програмний інструменталізм* – історично сформована система темброво-артикуляційних, жанрово-семантичних та темброво-стилістичних засобів смислоутворення, зумовлених органологією

інструмента та закріплених у нотному тексті інтонаційними лексемами, які моделюють образ світу і людини.

Флейтова мініатюра Китаю поза програмності не існує. Знаково-символічний потенціал китайської флейтової мініатюри обумовлений семіозисом філософсько-художньої культури, музичним оформленням національних ментальних кодів. Програмність набуває значення засобу національної ідентифікації китайської флейтової мініатюри, її репрезентативної типологічної та стилістичної ознаки, виступає в функції того «ключа», за допомогою котрого уможлиблюється проникнення до семіотичної системи, що розмикається у безмежність художніх символів національної культури. Темброве вирішення набуває програмного значення: звучання європейської флейти, уподібнюючись *сяо* або *ді*, постає символом ритуалу, ліричного вислову, гірського пейзажу, тоді як фортепіано (звукового аналогу китайської цитри гучжен) набуває значення голосу філософа і вченого.

6. Встановлено особливості шляхів розвитку флейтових творів крупної форми у творчості китайських композиторів. Логіка жанротворення у китайських флейтових творах крупної форми цілеспрямована від жанрової невизначеності як ознаки вільного формування змісту китайського флейтових зразків до кристалізації авторського жанрового імені, успадкованого від європейської традиції, як конкретизації типу художнього змісту.

Відсутність авторської рефлексії щодо «жанрового імені» у китайських творах крупної форми для флейти і фортепіано обумовлена як загальним відходженням від однозначності родової призначеності і запобіганням необхідності суворого відтворення жанрових властивостей. Жанрова невизначеність китайських взірців творів крупної форми для флейти і фортепіано співіснує із прихованими ознаками жанрового роду.

*«Щаслива Саліха»* для флейти і фортепіано Лю Хунбін – рідкісний у контексті китайської флейтової музики взірець концертних варіацій на народну тему, жанрова приналежність котрого встановлена, попри



відсутність відповідних авторських ремарок у нотному тексті при викладенні теми і трьох подальших варіацій. Наявність програмності, циклічності в одночастинності, наскрізних ведучих інтоном як умовного аналогу монотематизму сприяла встановленню у *«Весні Паміру»* для флейти і фортепіано, створену Лі Дадуном на основі народних таджицьких мелодій, жанрових властивостей інструментальної поеми. «Рими для флейти» і «Погляд на Шовковий шлях» («Відображення стародавньої дороги») Чжан Сяопіна відносяться до новітнього етапу у розвитку флейтово-фортепіанних вірців крупної форми у китайському музичному мистецтві. Відсутність авторських жанрових визначень демонструє актуальність композиторських пошуків у сфері виразу національного змісту у флейтових вірців крупних форм у китайському музичному мистецтві початку ХХІ століття. Програмність (на створення «Рим для флейти» композитора надихнув *вірш Гао Ши «Слухай, як грає флейта на кордоні»*); монологічний тип викладення змісту; наскрізність розвитку лейтінтоном; взаємодія одночастинності і циклічності, імпровізаційності і композиційності засвідчують відповідність твору жанровим ознакам європейської романтичної поеми. У програмному автобіографічному творі Чжан Сяопін «Погляд на Шовковий шлях», спостережено ознаки жару фантазії, що складається з послідовності п'яти музичних картин.

Програмну *«Поему для танцюристів» № 1* для інструментального (флейти і фортепіано) і балетного дуетів Хун Анлуня – китайського Шопена – вирізняє наявність авторського жанрового імені. Властивості ноктюрну, балади, китайської опери кюнцюй, балетного *Andante* об'єднані до художньої єдності у жанровому полі поеми, базованому на синтезі жанрів, видів (музику, поезію, драму, живопис) і родів (епос, лірика, драма) мистецтва.

У флейтових творах – сонатині–*«Morning» Тянь Баоло і сонаті Цун Та* конкретизація і оформлення авторського жанрового імені постають свідченням результативності європейських впливів на національне китайське музичне мистецтво. Відтворення характерних ознак сонатної форми (зокрема,

мотивної розробки), двочастинного циклу, іпостасей людини характеризують сонатину—«Morning» Тянь Баоло. Єдина в історії музичної культури Китаю *Соната для флейти і фортепіано композитора-флейтиста Цин Та (2018)*, базована на широкому колі переусвідомлення європейських жанрових знаків. Тематизм I ч. базований на пересемантизованих цитатах європейського походження як тієї основи, на котрій вибудовується тематизм, форма і концепція твору; у циклі відтворено класичну темпову логіку європейського жанрового інваріанту (Швидко – Повільно – Швидко), втілено іпостасі людини, традиційні для тлумачення європейського жанру (*homo agens, homo lyrical, homo ludens*); розкрито семантику не тільки лірико-ігрового, але і драматичного характеру.

7. На основі аналізу корпусу флейтових творів китайських композиторів визначено властиву їм узагальнену «досконалу форму». Бамбуковим походженням музичного інструменту зумовлене властиве народній флейтовій музиці тяжіння до досконалості в розкритті форми і змісту, успадковане музикою композиторською. Адже досягнення досконалості відповідає властивому національній культурі значенню бамбуку (матеріалу виготовлення аерофонів і, зокрема, флейти) як втілення порядку і порожнечі, виходячи з природних властивостей рослини. Ознаками досконалої форми, що вміщує національні ідеали, в авторських китайських флейтових творах постає: програмність, що впливає на формотворчі засади твору; відтворення властивих національному живопису жанрових ознак «рухомого пейзажу»; поєднання імпровізаційності і заданості у формотворчому процесі; арковість конструкції, що об'єднує початок і закінчення твору (в оточенні імпровізаційного повільного нетактованого рапсодійного вступу *ad libitum* і коди міститься контрастна центральна частина); рельєфність мелодики національного походження; віртуозність і концертність як засоби відтворення властивостей «китайської флейти» на інструменті європейського походження; яскравість, опуклість кульмінації, здебільшого розташованої в заключному розділі твору (принцип

крещендування). Тембровий контраст в китайському творі відіграє важливу конструктивно-виразну роль в організації формотворчого процесу. Імпровізаційна прелюдія в аналізованих творах китайських композиторів відповідає традиції європейського флейтового мистецтва. Виконавський стиль *ad libitum* (зафіксований відповідною авторською ремаркою), що спостерігається на початку і закінченні багатьох флейтових творів, засвідчує: у контексті сучасної китайської музичної культури виконавська імпровізаційність – важливий стильовий аспект композиторської творчості, орієнтованої на національні традиції. Досконала форма постає тут як вільне переусвідомлення європейських традицій, синтезоване з особливостями китайського національного художнього мислення, поданого крізь призму пісенного і інструментального мелосу. Одвічний романтизм китайського художнього світосприйняття, відображений, зокрема, у живописі і поезії, набув поширення в музичному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Увійшовши до світового контексту, флейтове мистецтво Китаю поєднало національні звукові архетипи і західні традиції, подані крізь призму виразових і технічних можливостей музичного інструменту європейського типу.

### Список використаних джерел

1. Андросова Д. В. Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ століття. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Антологія українського та китайського письменства: перекладацькі інновації у львівській «Alma mater» : (до 25-ї річниці встановлення дипломат. відносин між Україною та Китаєм) «ALMA MATER» / за ред. Андрія Печарського, Сунь Кевеня. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2017. 492 с. // Слово і час. 2017. № 11.
3. Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота): автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.02 / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993.
4. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтегративних процесів світового музичного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2014. 19 с.
5. Басалаєва Є. О. Стилiстично-тембральний плiуралiзм фортепiано в камерно-iнструментальнiй творчостi українських композиторiв поколiннiя 1960-х рокiв: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Одеса, ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2012. 19 с.
6. Басса О. М. Інтерпретація стародавніх китайських поезій у камерно-вокальному циклі Антіна Рудницького // Китайська цивілізація: традиції і сучасність. Матеріали XV Міжнародної наукової конференції 24 листопада 2021. Інститут Східнознавства імені А.Ю. Кримського НАН України. Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 303 – 306.
7. Безверхня Ю. В. «Туманна поезія» в китайській літературі крізь призму традицій та новаторства // Літературознавчі студії. 2014. Вип. 42 (1). С. 74 – 80.
8. Белявіна Н. Заснування і розвиток вітчизняних музичних конкурсів виконавців гри на флейті в 30 – 90 роки ХХ століття // Вісник ДАКККіМ:

Науковий журнал. Київ: Міленіум, 2009. № 3 С. 72 – 76.

9. Бичко А. Казка // Філософський енциклопедичний словник. Київ: Ін-т філології імені Г. Сковороди НАН України, 2022. 742 с.

10. Бичко А. Казка // <https://uk.wikipedia.org/wiki/Казка>. (дата звернення – 19.08.2023)

11. Богатирьова А. М. Американська фортепіанна соната кінця ХІХ – першої половини ХХ століть: закономірності історичного розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. 16 с.

12. Богданов В. О. Історія духового мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ століття: монографія. Харків: Основа, 2000.

13. Вар'янюк О. І. Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів: ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів, 2009. 18 с.

14. Воробйова О. С. Театральне мистецтво Китаю: історичний екскурс. Навч. посібник. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. 300 с.

15. Гамалія К.М. Музика в системі конфуціанської освіти // Китайська цивілізація: традиції і сучасність. Матеріали XV Міжнародної наукової конференції 24 листопада 2021. Ін-т східнознавства імені А.Ю. Кримського НАН України. Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 27 – 31.

16. Гандзюк О. М. Фантастичні якості героїв китайських та українських народних казок // Китаєзнавчі дослідження. 2021. № 1 [<https://www.facebook.com/chinesestudiesUA/posts/147235607358656>] (дата звернення – 19.08.2023).

17. Гамянін В. І. Класична поезія Китаю (вибрані переклади з давньокитайської та сучасної китайської) // Джерело перлин. Хрестоматія східних літератур. Київ: Грудень, 1998. 260 с.

18. Гандзюк О. М. Китайська та українська народні казки: сюжетні паралелі // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.

Серія: Філологія. 2022. № 5.

19. Го Мо-жо. Вибране. Київ: Держлітвидав України, 1959. 346 с.
20. Горюхіна Н. О. Композиція музичного твору // Науковий вісник НМАУ. Київ, 1999. Вип. 7. Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття.
21. Грабовський В. С. Музична культура в контексті націології: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 26.00.01 – теорія та історія культури. Львів, ЛНАМ імені М. В. Лисенка, 2012. 19 с.
22. Громченко В.В. Вокальна інструментальність як етнокультурна ознака композиторського стилю В. Мартинюк (на прикладі творів для духових інструментів). Культурологічна думка. 2021. № 20. С. 99–106. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.99-106>
23. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2020. 38 с.
24. Громченко В.В. Духове соло в контексті музично-виконавської герменевтики (педагогічний аспект). Культура України : зб. наук. праць ХДАК. 2018. В. 61. С. 24–31. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.03>
25. Громченко В.В. Інструментальна вокальність як інтерпретаційна основа духової арії Е. Боцца. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Зб. наук. праць РДГУ. Рівне: Волинські обереги, 2022. В. 14. С. 90–94. [https://rshu.edu.ua/images/nauka/zb\\_2022\\_ist\\_stan\\_muz\\_zb.pdf](https://rshu.edu.ua/images/nauka/zb_2022_ist_stan_muz_zb.pdf)
26. Громченко В.В. Неоромантичні риси творчості Олександра Нежигая (на прикладі творів для духових інструментів) // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наукових праць. ДАМ ім. М. Глінки. 2020. № 19. С. 34–45. <https://doi.org/10.33287/222032>
27. Громченко В.В. To the question functional designation of ancient wind instrumentation [До питання функціонального означення доісторичного

духового інструментарію]. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць ХДАДМ. 2019. № 1. С. 65–68.  
<https://doi.org/10.33625/2409-2347-2019-1-65-68>

28. Гузь О.О. Людина та її світ у близькосхідній та далекосхідній поезії Середньовіччя: основні принципи написання есе на матеріалі поетичних творів Лі Бо, Ду Фу, Омара Гайама, Гафіза. 8 клас // Заруб. літра в школах України. 2009. № 9. С. 10 – 13.

29. Гун Лю. Дай відповідь... [вірш] / з кит. перекл. Я. Лисевич // Всесвіт. 1989. № 10. С. 6.

30. Давньокитайська література // Зарубіжна література: Матеріали до вивчення літератур зарубіжного Сходу: Хрестоматія / Упор. Л. В. Грицик. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2006. С. 573.

31. Ден Дзянькунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур. Автореф. ... дис. Канд. мистецтвознавства. Спец. – 17.00.03. Львів, ЛНМА імені М.В. Лисенка, 2019. 16 с.

32. Денисенко І. Є. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Харків, ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2010. 16 с.

33. Дзисюк В. Ю. Гра на флейті як художній феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Одеса, ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2006. 17 с.

34. Довжинець І. Г. Відтворення плернерних ефектів у фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Одеса, ОДМА імені А. В. Нежданової, 2006. 16 с.

35. Домашич Т. С. Розквіт китайської літератури у VIII ст. Творчість Лі Бо – вершина китайської лірики. 8 клас // Зарубіжна література в школі. 2009. № 10. С. 26 – 30.

36. Ду Фу. Поезії / пер. з кит. Я. Шекера // Всесвіт. 2001. № 5/6. С. 110–119.

37. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... докт. мист. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Київ, НМАУ імені П.І. Чайковського, 2016. 316 с.
38. Єрмак І. Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи ХVІІІ століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар: дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. 432 с.
39. Є Сяньвей. «Метелик» Сан Бо як національний оперний міф : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Суми, СДПУ імені А. С. Макаренка, 2019. 20 с.
40. Істоміна С. М. П'ять сходинок до знань: творчість Лі Бо та Ду Фу – вершина китайської лірики // Зарубіжна література в школі. 2011. № 21. С. 27-29.
41. Зиновієва Ю. Переклади «Книги Перемін» в Європі (ХVІІІ – ХХІ ст.): огляд динаміки // Китайська цивілізація: традиції та сучасність: зб. ст. Київ, 2005. С. 11–16.
42. Золота сопілка // Китайські народні казки / упоряд., вступ. слово та пер. з кит. І. Чирка. Київ, 1991. С. 142–145.
43. Івко В. Б. Подієві аспекти музичної форми ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Київ, НМАУ імені П.І. Чайковського, 2008. 20 с.
44. Калашник М.П., Лошков Ю.І. Мистецько-інформаційні виміри музичного тезаурусу *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 4. С. 64-70. DOI:<https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191334>
45. Калашник М., Лошков Ю. Музичний тезаурус як сховище музичних знань. Riga, Latvia : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2020. 119 с.
46. Карелова Г. В. Малі жанри фортепіанної творчості Л. Бетховена : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво.



Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2014. 20 с.

47. Карп'як А. Я. Мистецький тезаурус флейтиста як основа виконавської майстерності : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2014. 36 с.

48. Карп'як А. Світоглядні орієнтири сучасного флейтиста // Вісник Львів. університету. Серія: Музикознавство. Вип. 11. 2012. С. 84 – 92.

49. Качмарчик В. П. Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст.: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2009. 36 с.

50. Китайська класична поезія / пер. з кит. В. Урусов // Всесвіт. 2003. № 7/8. С. 145–149.

51. Китайська міфологія. [https://supermif.com/Kitai/Kitai\\_golovna.html](https://supermif.com/Kitai/Kitai_golovna.html) (дата звернення – 24.08.2023).

52. Китайські музичні інструменти // [https://uk.wikipedia.org/wiki/Китайські\\_музичні\\_інструменти](https://uk.wikipedia.org/wiki/Китайські_музичні_інструменти) (дата звернення 24.08.2023)

53. [Китайська народна музика: традиції крізь тисячоліття – цифрова школа \(digital-school.net\)](https://digital-school.net) (дата звернення – 27.08.2023)

54. Китайська поезія доби Сун (960 – 1279) / пер. з кит. Я. Шекера // Кур'єр Кривбасу. 2010. № 246/247. С. 286 – 300.

55. Китайська поезія доби Тан <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення – 27.08. 2023)

56. [Китайські ієрогліфи: флейта | Велика Епоха \(epochtimes.com.ua\)](https://www.epochtimes.com.ua/kytayski-iyerohlify/kitayski-iyeroglifi-fleyta-116073)  
<https://www.epochtimes.com.ua/kytayski-iyerohlify/kitayski-iyeroglifi-fleyta-116073> (дата звернення – 27. 08. 2023)

57. Китайські прислів'я та приказки / упоряд. та передм. В. Мясникова; пер. з кит. І. Чирка. Київ : Дніпро, 1984. 117 с.

58. Клещук В.П. Танцювальність як чинник жанрово-стилевої еволюції академічного музичного мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03. – Муз. мистецтво. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021. 169 с.

59. Колісніченко А., Харицька О. Сучасний стан осмислення дефініції Міфопоетика // Гуманітарна освіта у технічних навальних закладах: зб. наук. праць. № 41. Київ: НАУ, 2020. С.85 – 93.

60. Коновал К. К. Флейтове мистецтво в Харкові: виконавські та педагогічні традиції // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 54. С. 190 – 201.

61. Коновалова І. Ю. Форми репрезентації мелодико-гармонічних взаємозв'язків на рівнях ладу і фактури в музичному мистецтві Нового часу // *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. педагогічного ун-ту імені Івана Франка*. Випуск № 58, том 1, 2022. С. 87 –93. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-1-13>

62. 34. Коновалова І., А Гудаму. [Національно-ментальні детермінанти вокального мистецтва Внутрішньої Монголії](#) // *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. педагогічного ун-ту імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 55, том 2. С. 46–53. <http://www.apfn-journal.in.ua/55-2-2022>

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-7>

63. Коновалова І.Ю. Рецепції поняття «музичний твір» у сучасному науковому дискурсі // *Культура України : зб наук. пр. Вип 80. Харків, ХДАК, 2023. С. 82–88.* <https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.10>

64. Коновалова І. Ю. Теоретичні аспекти кореляції мелодичного та гармонічного чинників в системі гомофонного мислення // *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип. 40, 2021. С. 23–29. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-2-4>

65. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України: автореф. дис. доктора мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2021. 30 с.

66. Круль П. Ф. Історичні витoki інструментознавства: магічна

функція// Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 21. 2012. С. 23 – 29.

67. Куй // <https://uk.wikipedia.org/wiki/куй> (дата звернення – 24.08.2023).

68. Куришев Є. В. Зображальні можливості фортепіано в контексті звуковисотності та динаміки // Арт-платформа. Том 6. № 2 (2022). Розділ: Музикознавчі студії. С. 68 – 81.

69. Кушнір А. Я. Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Одеса, ОДМА імені А. В. Нежданової, 2013. 16 с.

70. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 1998. 18 с.

71. Лі Бо // [https://uk.Wikipedia.org/wiki/Лі\\_Бо](https://uk.Wikipedia.org/wiki/Лі_Бо) (дата звернення – 20.08.2023)

72. Лі Бо Думи тихої ночі [вірші] / з кит. перекл. І Лисевич, В. Ілля // Всесвіт. 1973. № 12. С. 110 –114.

73. Лігус О. М. Жанрово-стильова динаміка української фортепіанної музики ХІХ – початку ХХ століття у контексті європейського романтизму: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2014. 17 с.

74. Лі Сябінь. Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Київ, НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, 2012. 21 с.

75. [Ієрогліфічне письмо. Літературні та музичні традиції китайського народу - Історія культури зарубіжних країн - Навчальні матеріали онлайн \(pidru4niki.com\)](http://pidru4niki.com)

76. Лі Хань. Культурологічні функції історичного костюма в ігровому кінематографі Китаю порубіжжя ХХ–ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд.

мистецтвознавства. Спец. 26.00.01 – Теорія і історія культури. Харків, ХДАК, 2019. 18 с.

77. Лі Чженьсін. Ціннісні компоненти видовищних мистецтв Китаю та динаміка їхньої взаємодії з театральною культурою Заходу (XX – поч. XXI ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури. Харків, ХДАК, 2019. 17 с.

78. Лі Юань-Юань та Шень, Синьян. *Китайські музичні інструменти (серія китайських музичних монографій)*. 1999 р. Китайське музичне товариство Північноамериканської преси. [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D0%B5%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0:%D0%94%D0%B6%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B0\\_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/1-880464-03-9](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D0%B5%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0:%D0%94%D0%B6%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B0_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/1-880464-03-9)

79. Лі Сябінь. Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Київ, НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, 2012. 21 с.

80. Лі Ян. Звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. 2020. Вип. 18 (1). Дніпро, 2020. С. 93–114.

81. Лі Ян. Звукообраз флейти у творчості сучасних китайських композиторів // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (18–19 квіт. 2019 р.). Харків: ХДАК, 2019. С. 189–190.

82. Лі Ян. Лірика як суб'єктивний спосіб художнього висловлювання в китайському флейтовому мистецтві XX ст. // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (26–27 квіт. 2018 р.). Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. С. 130–131.

83. Лі Ян. Програмний інструменталізм як принцип художнього

мислення виконавця (на прикладі музичних творів для флейти соло китайських композиторів ХХ ст.) // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків, ХДАК, 2019. Вип. 63. С. 77–86.

84. Лі Ян. Розвиток мистецтва гри на флейті в Стародавньому Китаї // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. (21–22 листоп. 2019 р.). Харків, ХДАК, 2019. С. 342–344.

85. Лі Ян. Семантичні функції чарівної флейти в китайській народній казці // *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ, НАККІМ, 2020. Вип. 37. С. 160–165.

86. Лі Ян. Флейта в символічній органології китайської музичної культури // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2018 р.). Харків, ХДАК, 2018. С. 310–311.

87. Лу Цзе. Втілення китайської ритуальної концептосфери у програмній фортепіанній музиці // *Українська музика. Щоквартальник*, № 4 (22), 2016. С. 78-83.

88. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мист. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Львів, ЛНАМ імені М. В. Лисенка, 2017. 186 с.

89. Лу Цзе. Морально-виховна тематика китайської програмної фортепіанної музики // *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів: ТеРус, 2013. Випуск 29. С. 143 -151.

90. Лу Цзе. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці ХХ століття // *Українська музика, Щоквартальник*, № 2 (20), 2016. С. 45-55.

91. Лу Цзе. Філософсько-естетичні засади китайської музично-поетичної традиції і їх еволюція в другій половини ХХ ст. // *Northern Music. Хейлунцзян-Харбін*, № 13 (277), 2015. С. 4 –5

92. Лю Бінцян. Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи: автореф. дис... доктора мист. Спец. 26.00.01 – Теорія та історія

культури. Київ, НАККІМ, 2015. 28 с.

93. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від ХІХ до ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2018. 20 с.

94. Люй-ши гуань цзи // [https://uk.wikipedia.org/wiki/Гуань – цзу](https://uk.wikipedia.org/wiki/Гуань_–_цзу).

95. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2004. 16 с.

96. Мандаринове сузір'я: антологія стародавньої поезії Китаю в переспівах Р. Качурівського. Львів: Тріада Плюс, 2006. 136 с.

97. Марік В. Б. Явища концепту і концептосфери в музично-історичному процесі: автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. Мистецтво. Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2008. 19 с.

98. Маркова О. М. Поняття «інтонаційної ідеї» в світлі соціально-культурологічного підходу // *Українське музикознавство*. Вип. 22. Київ: Музична Україна, 1987. С. 23 – 30.

99. Музика Китаю // [https://uk.wikipedia.org/wiki/Музика Китаю](https://uk.wikipedia.org/wiki/Музика_Китаю) (дата звернення – 27.08.2023)

100. Мурашевич К.Г. Генеза міфологічних сюжетів у творчості китайського поета Лі Бо (701 –762) // *Китайська цивілізація. Традиції і сучасність*. К., 2007.

101. Мурашевич К. Генеза міфологічних сюжетів у творчості китайського поета Лі Бо (701 – 762) // *Китайська цивілізація: традиції та сучасність*: Зб. ст. Київ, 2007. С. 64–68.

102. Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. К., 2006.

103. Ніколаєвська Ю. В. Інтерпретативна теорія музичної комунікації (на матеріалі творчості ХХ – початку ХХІ століть): дис. докт. мист. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 396

с.

104. Ніколенко О. М., Філіна І.О. Філософія життя у китайській та японській літературах. Харків: Ранок, 2003. 235 с.

105. Овчар О. П. Духове виконавство у Харкові XVIII – початку ХХ століття: етапи еволюції: автореф. ... дис.канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03. – Муз. мистецтво. Харків, ХНУМ, 2017. 16 с.

106. Омельченко Т. О. Шляхи формування та стилістична еволюція української сонати для скрипки і фортепіано // Вісн. Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. 2005. № 2. С. 76–84.

107. [Особливості народної музики Китаю \(ua-referat.com\)](http://ua-referat.com) (дата звернення – 27.08.2023)

108. Павленко О. Ф. Український флейтовий концерт: генеза та тенденції розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка. 2012. 18 с.

109. Пан Тінтін. Жанр сонати для флейти і фортепіано та композиторська поетика ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2015. 19 с.

110. Пастеляк Н. В. Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2019. 16 с.

111. Первак О. П. «І стану єдиним з безмежжям...» : пейзажна лірика Лі Бо // Всесвіт. літ. в середн. навч. закл. України. № 12. С. 8 – 11.

112. Польська І. І. Моцарт та народження жанру фортепіанної чотириручної сонати // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Вип. 31. Кн 2. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 6-20. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-1>

113. Польська І. Система фортепіанного виконавства: жанрова специфіка та типологія. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 51. С. 188-194. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-28>

114. Польська І. І., Кун Чжуцзюнь. Творча діяльність Аарона Авшалома в контексті розвитку музичного мистецтва Китаю ХХ століття // Китайська цивілізація: традиції і сучасність. Матеріали XV Міжнародної наукової конференції 24 листопада 2021. Інститут Східнознавства імені А.Ю. Кримського НАН України. Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 118 – 122.

115. Редя В. Я. Перехідні періоди в історії музичної культури: проблеми вивчення // Часопис НМАУ імені П. Чайковського. 2017. № 2 (36). С. 38 – 46.

116. Рощенко О. Г. Національний оперний міф у творі Миколи Лисенка «Тарас Бульба» // Записки наукового товариства імені Шевченка. Львів, 2014. Т. 267 : Праці Музикознавчої комісії. 100-річчю львівського музикознавства присвячується / упоряд. тому О. Гнатишин. С. 119–143.

117. Рябуха Н. О. Ліричний герой як суб'єкт жанру мініатюри (на прикладі фортепіанних творів Л. Ревуцького) // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків, 2007. № 1. С. 81–90.

118. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століть): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.01 – Теорія та історія культури. Харків, ХДАК, 2004. 20 с.

119. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис ... д-ра мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2003. 36 с.



120. Самойленко О. І. Музикознавство з позиції культурологічної діалогістики // Мистецтвознавчі аспекти славістики. Збірник наукових праць / Відповідальний редактор – І. М. Юджін. К., 2002. (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Наукові записки культурологічного семінару). Вип. 2. С. 109-115.
121. Селігей В. В. Актуальні проблеми дослідження сучасної китайської літератури // Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». 2019. № 1 (17) 122 – 127.
122. Степурко В.І. Концерт для флейти та камерного оркестру (Пам'яті Олега Ківи) Ігоря Щербакова: мистецька інтроверсія // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 24. Київ: Міленіум, 2013. С. 9 – 15.
123. Сунь Ке. Традиції європейського реалістичного мистецтва у китайському живописі ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.05 – Образотворче мистецтво / Нац. акад. образотворч. мистецтва і архітектури. Київ, 2019. 21 с.
124. Сунь Пенсян. Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю // Вісник ДАКККіМ, 2007. № 3. С.87-91.
125. Супрун В. О. Музично-словесний твір як процес смислоутворення. Автореф. ... дис. канд. мист. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Харків, ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2008. 19 с.
126. Танське небо : Китайська поезія доби Тан. Київ : Задруга, 2002. 64 с.
127. Традиційні музичні інструменти. ЕРХУ. URL: [ukrainian.cri.cn/848/2017/08/17/2s50267.htm](http://ukrainian.cri.cn/848/2017/08/17/2s50267.htm) (дата звернення: 14.08.2021).
128. Теорія п'яти елементів У-Сін і Чай / <https://dao.ua/ua/blog/chai-pyat-elementov> (дата звернення – 26.08.2023)
129. Уотсон В. Мистецтво Китаю до 1900 р. Н. Е. (Yale University Press, 1995).
130. У-сін / <https://uk.wikipedia.org/wiki/У-сін> (дата звернення – 26.08.2023)

131. У Хун Юань. Китайська художня пісня: історія і теорія жанру : автореф. ... дис. канд. мист. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. 16 с.

132. Харитонova Д.В. Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті ХХ століття: дис. ... канд. мист. – 17.00.03. НМАУ імені П.І. Чайковського. 2019. 296 с.

133. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Київ, НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, 2000. 18 с.

134. Хорошилов Г., Виноградський Б. Що лишається за рядком? // «Всесвіт», 1987, № 1.

135. Цао Хе. Вокальна спадщина Шан Деї: синтез національних та європейських традицій: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2019. 20 с.

136. Цинь Тянь. Образ рідного краю в фортепіанних творах китайських композиторів: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2012. 18 с.

137. Чень Менмен. Специфіка взаємодії змісту і форми у вокальній мініатюрі Хуан Цзи на вірші Лью Сиан «Йдучи снігом» // Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. Харків, ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 233–241.

138. Чень Жунь Сюань. Імпресіонізм в фортепіанній музиці китайських композиторів: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2014. 19 с.

139. Чень Наньлу. Китайські мембранофони та діафони в контексті однотипного інструментарію давніх цивілізацій і народних традицій Азії: автореф. ... канд. дис. 17.00.03. Львів, ЛНМА імені М.В. Лисенка, 2020. 19 с.

140. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: ВД

«Гельветика», 2021. 704 с. ISBN 978-966-992-599-2 <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/chernoivanenko-a.d.-monografyya-1.pdf>

141. Черноіваненко А. Д. До питання про класифікацію музичних інструментів // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2015. Вип. 21. С. 215 – 226.

142. Черноіваненко А. Д. Міфопоетичні аспекти музичної інструменталістики: від давнини до сьогодення // Проблеми сучасності: культура, мова, педагогіка. Харків – Луганськ: Стильіздат, 2007. Вип. 16. С. 240 – 249.

143. Черноіваненко А. Д. To the problem of musical thinking: from thinking on an instrument to thinking with an instrument. (До проблеми музичного мислення: від мислення на інструменті до мислення інструментом) // *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної консерваторії ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн.2. С. 162-176. <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/search/search>

145. Чирка І. Вступне слово // Китайська народна казка: для молодшого шкільного віку. Київ: Веселка, 1991. С. 5 – 6.

146. Шекера Я. Буддійські вірші Середньовічного Китаю: поезія споглядання // Дзвін. 2015. № 7. С. 146–152.

147. Шекера Я. В. Генеза та формування художніх образів у китайській поезії доби Тан (VII – X століть). Автореф. ... канд. філологічних наук. Спец. 10.01.04 – Літ.-ра заруб. країн. Київ, 2006. КНУ імені Т. Шевченка. 18 с.

148. Шекера Я. В. До питання перекладу китайської поезії доби Тан (618–907): інтерпретація художнього образу // Сходознавство. 2007. № 38. С. 175–182.

149. Шекера Я. До питання функціонування метафори у ранньосередньовічній китайській поезії [Електронний ресурс] // Китайська цивілізація: традиції та сучасність: Зб. ст. Київ, 2007. С. 154–159.

150. Шекера Я. В. До проблеми перекладу китайської поезії доби Сун (X–XIII ст.) у жанрі *ци* українською мовою // Сходознавство. 2008. № 41-42. С. 182–192.

151. Шекера Я. В. Китайська література VII–XIII століть : навч. посіб. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, Київський університет, 2013. 351 с.

152. Шекера Я. В. Китайська поезія доби Сун (960–1279) // Хроніка-2000. 2010. Вип. 1 (83): Кетяг калини і цвіт сливи:Україна–Китай. С. 729 – 742.

153. Шекера Я. В. Передмова // Танське небо : Китайське поезія доби Тан. Київ : Задруга, 2002. 64 с.

154. Шекера Я. В. Поезія буддійського монаха Хань Шаня // Кур'єр Кривбасу. 2015. № 305/307. С. 100–101.

155. Шекера Я. В. Сутність та витоки художньої образності китайської поезії // Китайська цивілізація: традиції та сучасність : зб. ст. Київ, 2005. С. 100–105.

156. Шекера Я.В. Художня образність сунської поезії в жанрі *ци*: до проблеми методології дослідження жанру // Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. Східні мови та літератури. 2010. Вип. 16. С. 54-57.

157. Шутко Ю. І. Історія становлення та розвитку флейтового виконавства в Києві // Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка: Зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2008. Вип. 22. С. 236 – 242.

158. Шутко Ю. І. Основоположник сучасної української флейтової школи професор А. Ф. Проценко // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук.праць. К.: ДАКККіМ, 2008. Вип. 14. С. 212 – 217.

159. Шутко Ю. І. Флейтове мистецтво ХХ століття в контексті української культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2010. 19 с.

160. Шань Хань. Усвідомлення миті / пер. з кит. Я. Шекера // Кур'єр Кривбасу. 2015. № 305/307. С. 101–105.

161. Щербаков Я. І. Буддійські мотиви в драмі доби Юань (1271–1368) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Спец: 10.01.04. Київ, КНУ імені Т. Шевченка. Київ, 2015. 20 с.

162. Щербаков Я. І. Китайський буддизм та драма цзацзюй доби Юань (1271–1368) : [монографія]. Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2017. 204 с.

163. Юзва М. Ф. Китайська тематика в українській літературі // Вісн. Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка: Іноземна філологія. 2005. № 8. С. 51–54.

164. Ян То. Історичний генезис та перший період формування китайської фортепіанної сонати // Культура і сучасність. 2019. № 2. С. 231–236.

165. Ян То. Перша фортепіанна соната Ге Цин: основи композиторської інтерпретації європейського музичного жанру // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 252–260.

166. Agricola M. *Musica instrumentalis deutsch*, 1 und 4. Ausg.; Wittemberg 1528 und 1545. Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1896. 295 p.

167. Chernoiivanenko, A.; Liu, Y.; Zhang, XW.; Murza, S.; Ivanova, L. (2023). A musical instrument as an anthropological phenomenon // *AD ALTA: journal of interdisciplinary research*. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, pp. 64-68.  
<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000925136500011>  
<https://doi.org/10.33543/1301326468>

168. Chernoiivanenko A.D. Musical and instrumental foundations of modern composition techniques // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К.: Міленіум, 2019. № 2. С.429–434.  
<file:///C:/Users/allaa/Downloads/177791-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-392858-1-10-20190910.pdf>

169. Chernoiivanenko A.D. Instruments-images in musical science and practice. *Music semiology: categories and methods: collective monograph* / A. I. Samoilenko, S. V. Osadcha, O. Ohanezova-Hryhorenko, L. I. Povzun, etc. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. Pp. 113–131. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-201-5/113->

131 <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/105/1233/2750-1>

170. Chernoiivanenko A.D. Performing semantics of silence in instrumental music of the XX–XXI centuries // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К.: Міленіум, 2019. № 1. С. 412–416. [https://www.researchgate.net/publication/333767952\\_PERFORMING\\_SEMANTICS\\_OF\\_SILENCE\\_IN\\_INSTRUMENTAL\\_MUSIC\\_OF\\_THE\\_XX-XXI\\_CENTURIES](https://www.researchgate.net/publication/333767952_PERFORMING_SEMANTICS_OF_SILENCE_IN_INSTRUMENTAL_MUSIC_OF_THE_XX-XXI_CENTURIES)

171. Chernoiivanenko A.D. Semiological aspects of musical instrumentalism. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology methods: collective monograph* / A. I. Samoilenko, S. V. Osadcha, O. Ohanezova-Hryhorenko, L. I. Povzun, etc. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. Pp. 72–88. DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-200-8/72-88>. <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/104/1220/2728-1>

172. Derk Bodde. *A History of Chinese Philosophy, Vol. I: The Period of the Philosophers (from the beginnings to circa 100 B.C.)*. By Fung Yu-lan. Translated by Derk Bodde with introduction, notes, bibliography and index. Henri Vetch, Peiping 1937.

173. Hottererre J. «Principes de la Flute Traversire ou Fleute d`Allrmagne, de la Fleute a Bec ou Flute Douce et du Haut-Boic

174. Lee, Yuan-Yuan and Shen, Sinyan. *Chinese Musical Instruments (Chinese Music Monograph Series)*. 1999. Chinese Music Society of North America Press. [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D0%B5%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0:%D0%94%D0%B6%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B0\\_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/1880464039](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D0%B5%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0:%D0%94%D0%B6%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B0_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/1880464039)

175. Li Yang. Features of formation of the tembral archetype of an old chinese flute // *The European Journal of Arts*. Vienna. № 3/2020. P.96-102

176. Professional music art: the process of comprehension (Професійне музичне мистецтво: процес осмислення) Discursive practices of the

interpretation of culture and art in the early xxi century /A.A. Genkin, M.P. Kalashnyk, Yu. I. Loshkov, T.S. Ovcharenko, A.P. Ovchynnikova, T.I. Uvarova. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. 151 p. P. 42-61.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-216-9/42-61>

177. Samoilenko O., Osadcha S., Chernoiivanenko A., Grybynenko J., Ovsyannikova-Trel O. Musical composition as metonymy of culture and the subject of musicological studies // AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research, 2022. Vol. 12, Issue 1, Special Issue 25, pp. 190-192. <https://doi.org/10.33543/120125190192>

(WOS)<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000781646500032> Дата індексації 2022-04-22.

178. Samoilenko O., Osadcha S., Chernoiivanenko A., Ovsyannikova-Trel O. The concept of simplicity in determining the aesthetic and semantic intents of musical art (on the example of the style tendency of "new simplicity") // AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research, 2021. Vol. 11, Issue 2, Special Issue 21, pp. 197-203. (WOS) <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000701349900034>

179. Samoilenko A., Osadcha S., Chernoiivanenko A. Interrdisciplinary Relations and Educational Functions in Musicology as a Form of Humanitarian Dialogue. *Journal of History Culture and Art Research*. 4 (10). 2019. P. 108–119.

180. Shen, Sinyan. *Chinese Music in the 20th Century (Chinese Music Monograph Series)*. 2001. Chinese Music Society of North America Press.

181. Yuan, Bingchang, and Jizeng Mao (1986). *Zhongguo Shao Shu Min Zu Yue Qi Zhi*. Beijing: Xin Shi Jie Chu Ban She/Xin Hua Shu Dian Beijing Fa Xing Suo Fa Xing.

182. Zhao Yin, Cai Xinzhi. *Snapshots of Chinese Culture*. Bridge 21 Publications, 2014. 250 p.

183. Jang To. Chinese Small Piano Sonata: periods of historical and artistic development // *The European Journal of Arts*. Vienna, 2020. Vol. 2. P. 133–138.

184. Van Pelt, T. *Ancient Chinese civilization* / Todd Van Pelt and Rupert

Matthews; illustrations by Francesca D'Ottavi. New York: Rosen Central, 2010. 48 p.

185. Wright A. M., Croy A. Art and Architecture. New York, 2009. 80 p.

186. Wundt W. M. Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. 10 Bänder. Engelmann; Leipzig 1900 – 1920. Bd. 4: Mytus und Religion. 1905.

187. 安旗. 李白纵横探. 西安, 1981.

(Ань Ці. Лі Бо: пошук по всіх напрямках. Сіань. 1981)

188. 安旗, 阎琦. 李白诗集导读. 成都, 1998)

(Ань Ці, Янь Ці. Путівник по збірці віршів Лі Бо. Ченду, 1998 )

189. 安旗. 李白诗秘要. 西安, 2001

(Ань Ці. Таємниці поезії Лі Бо. Сіань, 2001).

190. 安旗, 薛天纬. 李白年谱. 齐鲁书社, 1982).

(Ань Ці, Сюе Тяньвей. Хроніка життя Лі Бо. Вид. Цілу, 1982)

191. 王寅明. 李白. 长春, 2000

(Ван Інмін. Лі Бо. Чанчунь, 2000)

192. 辉斌. 李白与元丹丘的交谊 / 襄樊学院报. 24卷, 4期,

2003,7月, 57-61

(Ван Хуейбін. Дружба Лі Бо з Юань Даньцю. 2003, № 4, с.57-61)

193. 郭沫若. 李白与杜甫. 北京. 1972

(Го Можо. Лі Бо і Ду Фу. Пекін, 1972).

194. 葛景春. 李白与唐代酒文化 / 河北大学学报, 1994, № 3, 50-58 页

(Ге Цзінчунь. Лі Бо і культура вина в епоху Тан. 1994, № 3, с.50-58)

195. 葛景春. 李白传. 郑州, 2002

(Ге Цзінчунь. Життя Лі Бо. Чженчжоу, 2002.)

196. 葛景春. 李白研究管窥. 保定, 2002)



- (Ге Цзінчунь. Деякі проблеми вивчення Лі Бо. Баодін, 2002)
197. 丹露酒. 酒仙李白 / 中国李白网 2005-8-19 发布
- (Дань Луцзи. Лі Бо — хмільний святий / Сайт «Лі Бо. Китай», 19.8.2005).
198. 丁稚鸿. 李白与江油. 江油, 2001
- (Дін Чжихун. Лі Бо і Цзян'ю. Цзян'ю, 2001)
199. 杜甫 绵州 诗选. 绵阳. 2005
- (Ду Фу. Вірші про округу Мянньжоу. Мянньян, 2005)
200. 李福军. 酒与李白诗歌艺术 / 云南师范大学学报, 1997, 第 29 卷, 第 5 期, 62-66 页
- (Лі Фуцзюнь. Вино і поетичне мистецтво Лі Бо. 1997. № 5. С. 62-66)
201. 李长之. 道教徒的诗人李白及其痛苦. НК, 1939
- (Лі Чанчжи. Даоський послухник поет Лі Бо і його біль. Гонконг, 1940)
202. 颜超 主编. 浪漫李白. 江油, 2006
- (Янь Чао. Романтик Лі Бо. Цзян'ю, 2006)
203. 杨荫浏. 杨荫浏. 中国音乐史纲. 上海: 上海音乐出版社. 1952. 342.
- (Ян Інью. Нариси з історії китайської музики. Шанхай: Видавництво «Шанхайська музика», 1952. 342 с.)
204. 袁静芳. 袁静芳. 民族器乐. 北京: 高等教育出版社. 2004. 572.
- (Юань Цзінфан. Національна інструментальна музика / Цзінфан Юань. Пекін: Вид-во «Народна музика», 2004. 572 с.)
205. 汪毓和. 汪毓和. 音乐史论新选. 北京: 中国文联出版公司, 1991. 277 с.
- (Ван Юйхе. Нова і найновіша історія музики Китаю. Пекін: Вид-во «Хуа-вень», 1991. 277 с.)
206. 汪毓和. 汪毓和. 音乐史论新选. 北京:
- (Ван Юйхе. Збірник статей про музичну історію. Пекін: Вид-во

«Культура і мистецтво», 1996. 262 с.)

207. 汪毓和. 汪毓和.中国近现代音乐史, 北京: 高等教育出版社, 2005. 377

(Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики / Юйхе Ван. Пекін. 2005. 377с.)

208. 王安国. 王安国.我国学校音乐教育改革与发展对策研究, 武汉: 四川大学出版社, 2004. 246 с.

(Ван Аньго. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи. Ухань: Вид-во Синаньського ун-ту, 2004. 246 с. )

209. 李岚清. 李岚清.李岚清中国近现代音乐笔谈, 北京: 高等教育出版社, 2009. 423 с.

(Лі Ланьцин. Опис сучасної китайської музики / Ланьцин Лі. Пекін: Вища освіта, 2009. 423 с. )

210. 李泽厚. 李泽厚.《美学四讲》, 北京: 文化艺术出版社.1989. 521 с.

(Лі Цехоу. Історія естетики. Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1989. 521 с.)

211. 李诗原. 李诗原. 中国现代音乐: 本土与西方的对话.上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 303

(Лі Шіюань. Сучасна музика Китаю: діалог з традиціями Заходу / Шіюань Лі. Шанхай: Вид-во Шанхайської консерваторії, 2004. 303 с.)

212. 张静蔚. 张静蔚. 中国近代音乐史料汇编. 北京: 人民音乐出版社, 2004. 314 с.

(Чжан Цзінвей. Матеріали з історії сучасної музики Китаю / Цзінвей Чжан. – Пекін: Народна музика, 2004. 314 с.

213. 张静蔚. 张静蔚. 中国近代音乐史, 上海: 上海音乐出版社, 2004. 439 с.

(Чжан Цзінвей. Сучасна музика Китаю / Цзінвей Чжан. Шанхай: Видавництво музики Шанхаю, 2004. 439 с.)

214. 刘承华. 刘承华. 中国 音乐的人文阐释上海: 上海音乐出版社, 2002. 295  
(Лю Чеюсуа. Китайська музика в гуманітарному аспекті / Чеюсуа Лю. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 2002. 295 с.)
215. 思履. 山海经. 北京市. 中国华侨出版社. 2016. 316.  
(Сі Лі. Класичні історії про гори і річки. Beijing: China Huaqiao Publishing House, 2016. 346)
216. 许仲琳. 封神演义. 北京市: 中国文联出版社, 2023. 640.  
(Ху Цхонглін. Казки про богів. Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Press, 2023. 640)
217. 吴承恩. 西游记. 北京市: 北京燕山出版社, 2017. 900.  
(Wu Cheng'en. Західні мандри. Beijing: Beijing Yanshan Publishing House, 2017. 900).
218. 蒲松龄. 聊斋志异. 北京市: 民主与建设出版社, 2020. 428.  
(Пу Сонглінг. Дивні історії з китайського життя. Beijing: Democracy and Construction Press, 2020. 428 )
219. 太平广记. 吉林市: 国学典藏书系丛书编委会; 吉林出版集团 (Jilin Publishing Group) 2010 302  
(Казки Тайпін Міскеллані. Jilin: Editorial Board of the Chinese Studies Collection Series; Jilin Publishing Group, 2010. 302)
220. 东方朔. 神异经. 成都市: 巴蜀书社, 2022.  
(Донгфанг Шуо. Книга про Бога і дивні речі. Chengdu: Bashu Publishing House, 2022)
221. 刘安. 淮南子. 北京市: 中国纺织出版社, 2016.  
(Ліу Ан. Князь Хуаінанжі. Beijing: China Textile & Apparel Press, 2016)
222. 干宝. 搜神记. 北京市: 中国画报, 2021. 224.  
(Ган Бао. Збірка оповідей про надзвичайне. Beijing: China Pictorial, 2021.224)

223. 谢青云. 神仙传. 北京市: 中华书局, 2017.  
(Хе Кінгуін. Біографії дивовижних безсмертних. Beijing: Zhonghua Book Company, 2017)
224. 吴玉刚. 古诗词鉴. 南京市: 江苏凤凰美术出版社, 2016. 418.  
(Бу Юганг. Данина поваги стародавнім поетам. Nanjing: Phoenix Publishing and Media Inc, 2016. 418)
225. 鸿雁. 飞花令里读唐诗. 北京市: 中国华侨出版社, 2021. 667.  
(Хонг Ян. Читаючи поезію доби Тан. Beijing: China Huaqiao Publishing House. 2021. 667)
226. 徐若央. 枕上诗书. 北京市: 现代出版社, 2019. 284  
(Ху Руоянг. Вечірня книга поезії. Beijing: Modern Publishing House Co., Ltd, 2019. 284)
227. 明道. 人一生要读的古典诗词. 北京市: 中国华侨出版社, 2013.  
(Мінг Дао. Класична поезія, котру хоча б один раз слід прочитати. Beijing: China Huaqiao Publishing House, 2013)
228. 有书等. 诗词里的中国. 成都市: 天地出版社, 2023. 1872.  
(Ю Шу. Китай в поезії. Chengdu: Tiandi Press. 2023. 1872)

## ДОДАТКИ

Додаток А

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Статті в наукових фахових виданнях України:**

1. Лі Ян. Програмний інструменталізм як принцип художнього мислення виконавця (на прикладі музичних творів для флейти соло китайських композиторів ХХ ст.) // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2019. Вип. 63. С. 77–86.

2. Лі Ян. Семантичні функції чарівної флейти в китайській народній казці // *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Вип. 37. Київ : НАККІМ, 2020. С. 160–165.

3. Лі Ян. Звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан // *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 18 (1, 2020). Дніпро : Грані, 2020. С. 93–114.

**Публікація в зарубіжному періодичному виданні:**

4. Li Yang. Features of formation of the tembral archetype of an old chinese flute // *The European Journal of Arts*. Vienna. № 3/2020. P.96-102

***Опубліковані праці апробаційного характеру:***

5. Лі Ян. Лірика як суб'єктивний спосіб художнього висловлювання в китайському флейтовому мистецтві ХХ ст. // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* : матеріали всеукр. наук.-теор. конф. молодих учених (26-27 квіт. 2018 р.). Харків : ХДАК, 2018. С. 130-131.

6. Лі Ян. Флейта в символічній органології китайської музичної культури // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. (22-23 листоп. 2018 р.). Харків : ХДАК, 2018. С. 310-311.

7. Лі Ян. Звукообраз флейти у творчості сучасних китайських композиторів // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* :

матеріали всеукр. наук.-теор. конф. молодих учених (18-19 квіт. 2019 р.).  
Харків : ХДАК, 2019. С. 189-190.

8. Лі Ян. Розвиток мистецтва гри на флейті в Стародавньому Китаї  
// Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку :  
матеріали міжнар. наук. конф. (21-22 листоп. 2019 р.). Харків : ХДАК, 2019.  
С. 342-344.