

УДК 788

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ВИРАЗОВІСТЬ У СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ ДУХОВІЙ МУЗИЦІ  
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ВАН ХЕШЕНА ТА ІНЬ ЦИНА)**

*Ден Цзякунь* – аспірант, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів  
vdraganchuk.ukr@gmail.com

Розкрито специфіку інструментальної виразовості у творах китайських композиторів для духового оркестру. Проаналізовано п'єси «Нічна краса пасовиська» Ван Хешена та «Дорога на небо» Іннь Цина з точки зору тембрової семантики та характерної китайської ладовості. Визнано, що найбільш оригінальними, з точки зору діалогу східної і західної культур і співставлення музичних систем, є уведення до духового оркестру європейського зразка національно-специфічних інструментів, таких як пі-па, цимбали та ін. Указані процеси у китайській музиці є прикладом взаємодії тенденцій акультурації й інкультурації.

**Ключові слова:** китайська музика, музичний інструмент, духовий оркестр, пентатоніка, діалог східної і західної культур.

*Актуальність проблеми.* Сучасне музичне мистецтво Китаю в його академічному варіанті спирається на європейську систему, в яку проникли елементи східної культури – від загальних принципів мислення, до специфічної інструментальної виразовості. Аналіз цього, в цілому позитивного, процесу дозволяє вирізнити у ньому декілька тенденцій. Домінуючою є тенденція *аккультурації*, яку трактують як «культурну асиміляцію» (Мілтон Гордон), сутність якої полягає у зміні етнокультурних цінностей, звичаїв і традицій [1; 25] у процесі запозичення або передачі продуктів культури однієї культурної спільноти іншій. Якщо мова йде про національну культуру, то даний процес у гіпертрофованому вигляді може мати негативні наслідки, пов'язані з поступовим знищенням звичаю і традиції. У сфері музичної культури на цю проблему звертає увагу М. Швед, стверджуючи, що «чим слабкішою є економічна та культурна інфраструктура держави, тим більше уваги має бути приділено *інкультураційному* (курс. – Д. Ц.) засвоєнню власної традиції за умови дотримання необхідного балансу з акультураційністю, щоб запобігти ізоляції мистецьких процесів, їхній надмірній герметизації, сповільненню темпів загального розвитку культури» [5; 61].

Таким чином, для сучасного музичного мистецтва Китаю загалом та у використанні музичного інструментарію в духовій музиці зокрема важливим є баланс «західного» і «східного» елементів, акультурації та інкультурації, що дасть можливість продовжити життя національної традиції, основаної на «зростанні» з рідною культурою, у нових творчих формах. Важливість дослідження описаних процесів і визначає *актуальність теми статті*.

Оркестрова духова музика Китаю до останнього часу є надзвичайно мало вивченою європейським музикознавством. Тому у нашому дослідженні спиратимемося на *останні дослідження і публікації* китайських учених, зокрема ті, в яких аналізується історія та специфіка китайської музики в цілому [7], а також її оркестрова духова сфера [2].

*Мета статті* – полягає у вирізненні специфіки інструментальної виразовості у сучасній китайській духовій музиці, що визначається поєднанням національного музичного мислення, європейської музичної системи та впровадженням характерних інструментів (наприклад, пі-па). У даному контексті визначатимемо це на прикладі творів Ван Хешена та Іннь Цина.

Історія зберегла традиційні китайські духові інструменти, серед яких – чи і ді (поперечні флейти), сяо (повздожня флейта), сона (наближена до гобоя і кларнета), шен (губний орган) та ін. [8]. Пройшовши декілька тисячолітній шлях розвитку, китайська народна духова музика до сьогодні є символом шани традиції і влади імператорських родин. Паралельно з розвитком драматичного театру, що набув активності від XVIII ст. (епохи Мін і Цін), сформувалися десятки типів оркестрів, що задіювалися у виставах. Водночас, ще у XVI ст. почали з'являтися духові колективи з оркестрантами-європейцями, насамперед португальськими поселенцями, які привносили свій інструментарій і манеру виконання, що стало прикладом проникнення «західної» культури у музичне мистецтво Сходу.

Вагомим імпульсом для подальшого розвитку у напрямі культурної конвергенції стала знаменна подія у житті Китаю: заснування британським дипломатом Р. Гартом (Robert Hart) першого духового оркестру європейського академічного зразка, організованого з місцевих виконавців. Таким чином, з'явилися нові можливості втілення художніх ідей та множинної звукової семантики засобами виразовості духового оркестру, а відтак – і окреслилися шляхи композиторської творчості у даній сфері.

Розглянемо інструментальну виразовість у духовій музиці Китаю на прикладі вибраних творів для оркестру: п'єс «Нічна краса пасовиська» Ван Хешена та «Дорога на небо» Ін Цина.

Ван Хешен (Wang Hesheng, 王和声). «Нічна краса пасовиська». Ван Хешен (1955 р.н.) – видатний митець, композитор Військового оркестру Народно-визвольної армії Китаю, член Асоціації музикантів Китаю, випускник класу професора Му Хонга у Центральній музичній консерваторії Китаю. Творчий здобуток Ван Хешена складає понад 600 інструментальних і вокальних творів різних стилів і жанрів – сольних, ансамблевих, симфонічних і вокально-симфонічних, творів для військового оркестру. Найбільш відомими творами митця є симфонічна поема «Янмінгуань», твори для сурми соло «Танець під місячним світлом», «Чарівний вечір у Преріях» та ін. Також, спільно зі славетним композитором Тан Дуном, є автором музики для церемонії нагородження на Олімпійських іграх 2008 р. [12].

Твір «Нічна краса пасовиська» є п'єсою для духового оркестру з арфою і челестєю, яку можемо умовно визначити як «пейзажну замальовку в пентатоніці». Основою твору є філософська ідея одухотворення природи, яка здійснюється шляхом її живого споглядання – пейзажів, квітів, слухання і наслідування співу пташок та ін. Це провідна ідея давньокитайської філософії, в якій людина є однією із складових космосу у просторі між Небом і Землею і знаходиться у гармонійному співіснуванні з Природою, поряд із тваринним і рослинним світами, саме у зразковому ставленні до усїєї природи, включно з людиною, вбачається забезпечення порядку «лі» у конфуціанстві.

Тематичною основою і головним виразовим засобом п'єси у варіанті для духового оркестру з арфою і челестєю, що розглядаємо у контексті даного дослідження, є національно-характерний мелос. Він є основою двох тем, на розвитку яких будуються дві частини твору.

Варто відзначити, що китайська музична інтонаційність тісно пов'язана з особливостями мовлення, мовною інтонаційністю, для якої притаманна широка палітра виразу, завдяки якій ті ж склади набувають різного змісту і яка є ледь вловимою для європейського реципієнта. Вона передає тонку чуттєвість, яка є однією з китайських ментальних рис і, безумовно, відображається у музиці. Ладовість китайської народної музики є частиною прадавньої космології – світоглядної системи «Люй» з пра-символом Дао – гармонія світоустрою на основі взаємодії п'яти стихій, їх відповідності п'яти планетам, етичним нормам, психічним властивостям, душевним станам, фізіологічним органам людини, порам року, явищам природи, кольорам тощо, на основі співвідношення «ян – інь», яке гармонізує універсальний енергетичний субстрат світу «ці»<sup>1</sup>. У Китаї також сформований дванадцятиступеневий хроматичний звукоряд «12-люй», яким можна рухатися по півтонах, і який охоплює діапазон октави. Відповідно до легенди, Лінь Лунь, наслідуючи спів птахів, зробив 12 бамбукових трубок, довжини яких знаходилися у певному числовому співвідношенні одна відносно іншої, також використовуються металічні трубки або дванадцять дзвіночків, настроєних по півтонах. Кожен нижній звук трактується як «янський», який має «інський» аналог, розташований на квінту вище [3]. Укладається два ряди трубок, із довших видобуваються «янські» звуки, або «цин» («чисті»), а коротших – «інські», або «чжо» («мутні»), які співвідносяться рівно за квінтами. У результаті й виникає 12-ти ступеневий хроматичний звукоряд: «e-h, fis-cis, gis-dis, ais-eis, c-g, d-a». Цей звукоряд має акустичне значення, його елементи не мають між собою тяжінь, притаманних для ладу. Але саме від кожного його ступеня може бути побудований п'ятиступеневий ангемітонно-пентатонний ряд, які й утворюють ладову систему китайської народної музики. Таким чином, в описаній системі «люй» виникає специфічна китайська *ладоінтонаційнійна характерність*, завдяки якій в сучасній академічній музиці, оснований на європейській традиції, «чуються» китайські колорит і настроєвість, і яка, поряд із використанням окремих *національних інструментів* (як, наприклад, пі-па), є головним репрезентантом етнічної характерності в сучасній академічній музиці, а відтак – *і носієм інкультураційної тенденції*.

Отож, повернемося до аналізу твору «Нічна краса пасовиська». Ван Хешен є також автором однойменної пісні на текст Беай Джі для голосу (альта) із супроводом, що є популярною музично-поетичною інтерпретацією образу<sup>2</sup>. Тематизм оркестрової п'єси та пісні має спільні основи, двочастинність п'єси має аналогії з структурою «заспів-приспів» пісні.

У першому розділі першої частини п'єси спокійна, розлога тема звучить у теноровій труби – еуфоніума та баритонів на тлі витриманих звуків у різних інструментів, що відразу створює відчуття нічного спокою. Мелодична лінія будується на секундово-терцієвих ходах і розвивається по звуках пентатоніки, побудованої на янському ступені хуан чжун: «c-d-f-g-a» від нижнього тону «с» до оспівування устою «f». При цьому гармонічна вертикаль твору організована на основі F-dur. Змалювати загадковий колорит ночі допомагають тембри арфи і челести, що створюють тло для викладення народно-характерного мелосу.

У другому розділі першої частини в гармонічній вертикалі звучить Des-dur, початок якого презентується флейтовими флажолетами на тоніці, тонічним тризвуком в інструментів середнього



регістру та арфовими пасажами. На цьому тлі з'являється мелодія, побудована з секундових, секундово-терцієвих і кварто-секундових ходів, у пентатонних ладах від ступенів, аналогічних до інських: від «des» («cis» – нань-люй) «des-es-f-as-b» у соло бассона і від «f» («eis» – да-люй) «f-as-b-des-es» у соло гобоя. Їх продовжують більшість інструментів оркестру. При цьому лади звучать із перемінними устоями найчастіше таким виступає «des» («cis» – нань-люй). Поступово відбувається нашарування голосів оркестру, що приводить до першої кульмінації. Тема набуває різноманітних перетворень. Це переінтонування і гармонізація засобами європейської мажоро-мінорної системи, вичленування окремих мотивів і їх мелодичний розвиток у різних інструментів, створення епізодів імітаційного розвитку та ін. У процесі розвитку з'являється соло альт-саксофона, що звучить дуже виразно, мелодична лінія ускладнюється ритмо-інтонаційно, пентатонний звукоряд розширюється за рахунок введення нижнього ввідного звуку та збагачується мелізмами. У результаті введення ввідного півтону національно-характерний пентахорд виростає у гексахорд. Згодом у дует з альт-саксофоном вступає кларнет, його продовжує труба соло, і звучання набуває розмаїття відтінків споглядальності. Цікавим є поєднання описаного національно-характерного мелосу з мажоро-мінорною гармонічною основою – застосування «сповзаючих» паралельних мажорних тризвуків та ін.

Матеріал другої частини оркестрової п'єси – мелодія, зіткана з висхідних секундових і терцієвих ходів та секстового спаду з вершини. Вона звучить у ладу від янського ступеня у-н «d-e-fis-a-h», що розвивається на гармонічній основі D-dur. Модуляційний розвиток переводить в A-dur, і наступний мелодичний тематичний елемент розвивається в ладу від інського ступеня чжун-люй «a-h-cis-e-fis». Як густим мазком живопису змальовується краса ночі, так дана тема звучить у флейт, гобоїв, кларнетів, альт-саксофонів, корнетів на тлі фігурацій в арфи та витриманих голосів в інших інструментів і підголосків, унаслідок чого музична тканина набуває густоти і насиченості.

Епізод із соло альт-саксофона у пентатоніці з устоем «des» (рівного «cis» – нань-люй) на гармонічній основі Des-dur підводить до заключного розділу композиції. Кода є гімном красі нічної природи, звучить гімн красі природи, який розпочинається з теми з трелями у дерев'яних духових інструментів та підтримці всього оркестру. Поступово звучання тема зникає. Символічно, що наприкінці твору у духових інструментів утримується п'ятитактова гармонічна педаль із тонічного тризвуку Es-dur, на тлі якої в арфи і челести звучать звуки пентатоніки мажорного нахилу з устоем «es» (аналогом «dis» – інському інь-чжун), що показує синтез «західного» і «східного» музичного мислення у творі.

Інь Цин (Yin Qing, 印青). «Дорога на небо». Інь Цин (1954 р. н.) – митець, що завдяки тонкому вмінню передачі почуттів засобами національної романтичної пісенності знаний у світовій музичній культурі як «китайський Шуберт» [11]. Є автором «Балади про канал» (2012 р.), яка є першою сучасною фольк-оперою, основою на народному тематизмі, створеною у співпраці з Сучасним центром виконавських мистецтв (The National Centre for the Performing Arts (NCPA) 国家大剧院) [10].

«Дорога на небо» – твір для голосу (або солюючого інструменту) з духовим оркестром<sup>3</sup>. Є варіантом пісні, написаної Інь Цинем на вірші Цюй Юана на честь китайської залізниці Цінхай-Тибет, найвищокогірнішої у світі, будівництво якої завершилося у 2006 р. у столиці Тибету Лхасі. Пісня є найбільш популярною у виконанні співака Хан Хонга. *Дорога на небо* має елегантний, просвітлений характер.

У поетичному тексті пісні йдеться про майбутнє щасливе життя на Тибеті у зв'язку із втіленням грандіозного проекту. У музичному плані твір викладений у тибетському стилі. У п'єсі показано широту безкраїх просторів Китаю. Особливістю є введення до складу оркестру арфи, контрабаса та цимбал. Роль солюючого голосу, окрім вокалу, можуть виконувати або ді-зі – традиційна китайська бамбукова поперечна флейта, або пі-па – інструмент із понад двотисячолітньою традицією, що звучав на урочистих церемоніях імператорських династій Китаю. Солюючий голос символізує відчуття щасливого життя у просторах Китаю, які зображуються засобами оркестру.

Тематизм твору будується на тибетському варіанті національно-характерного мелосу, при чому його характер є відмінним у партіях соліста та оркестру. Пентатонні лади звучать на гармонічній основі європейської мажоро-мінорної системи у тональності c-moll.

У партії соліста звучить мелодія, що розвивається на основі терцієвих ходів, збагачених секундовими оспівуваннями, з рідкими ширшими інтервальними переміщеннями (як, наприклад, на кварту від одного мотиву до іншого у першій фразі теми). Соліст вступає після восьмитактового оркестрового вступу, шість разів повторюються варіанти теми, укладеної у восьмитактовий період із двох речень, і наприкінці – тритактове доповнення. Ті ж самі тематичні елементи звучать у різних ладоінтонаційних варіантах. Всі лади є пентатонними, переважають мінорного нахилу (з точки зору європейської системи), при тому чергуються устої. Наприкінці твору у темі соліста яскраво звучать висхідні квартові ходи, підкреслені ферматами, які надають образу майбутнього щастя особливої

проникливості. У темі також вирізняються ритмічні особливості – синкопа, що задає настроєвий тон усьому твору, пунктир та співставлення швидкого руху шістнадцятими тривалостями і зупинок на половинних і цілих нотах.

У партії оркестру також чуємо зразки національно-характерного мелосу, для якого притаманне вираження споглядальності простору. Наприклад, у партіях кларнетів і альт-саксофону, а згодом флейт, гобоїв і труб розлога, вільного дихання мелодія. Тема виростає з секундового оспівування дуже широкого, як для китайської музики, квінтового висхідного ходу, що своєю вагомністю загострює увагу слухача і створює ефект широти простору та продовжується у його нисхідному секундово-терцієвому заповненні. Вона розвивається у межах пентатонного ряду «g-b-c-es-f» (мінорного нахилу), схилившись то до устою «f», то до «с». Натомість остінатний синкопований супровід цієї теми символізує постійну плинність. Додатково рис національної характерності загальному звучанню твору надає використання цимбал.

Таким чином, проаналізувавши твори «Нічна краса пасовиська» Ван Хешена та «Дорога на небо» Ін Цина, як яскраві приклади специфічної інструментальної виразовості у сучасній духовій оркестровій музиці Китаю, можемо робити такі висновки. Образність творів в узагальненому вигляді передається засобами оркестрових барв через пейзажний звукопис, характерний для китайської музики. Тематизм указаних творів базується на мелосі, ладоінтонаційною основа якого має яскраву національну характерність. Базовими інтонаційними ходами є секундові та секундово-терцієві. Їх звучання подібне до тонкого виразу елементів мовної інтонаційності і передає тонку чуттєвість, притаманну китайській національній ментальності.

Головним носієм національної характерності є ладова організація мелодичних голосів, передусім у партіях солістів та в окремих соло інструментів оркестру, темброва семантика і виразовість яких трактується відповідно і як до європейської, і до китайської традицій. Найбільш оригінальними, з точки зору діалогу східної і західної культур і співставлення музичних систем, є уведення до духового оркестру європейського зразка національно-специфічних інструментів, таких як пі-па, цимбали та ін. Ці риси є промовистими свідченнями балансу «західної» і «східної» культур як рівноваги тенденцій акультурації та інкультурації у сучасній академічній музиці Китаю.

*Перспективи подальших досліджень* бачимо у привнесенні в українське музикознавство інформації про сучасну китайську музику, її творців і виконавців.

### Примітки

<sup>1</sup> Також див.: Malm William, *Chinese Music* [9] та ін.

<sup>2</sup> Вокально-інструментальний варіант твору *Нічна краса пасовиська*: 女中音独唱 Solo 草原夜色美.. 白洁词 王和声 曲 Beautiful Grassland Night. Lyrics: BAI Jie Music: WANG Hesheng'; 演唱 Alto : 张丽慧 ZHANG Lihui, Web. 29.12.2018. <<https://www.youtube.com/watch?v=YUUbTQuYkKE>>.

<sup>3</sup> Варіант твору *Дорога на небо* із солюющим пі-па: Yin Qing (印青), lyrics written by Qu Yuan (屈塬). Web. 09.01.2019. <<https://www.youtube.com/watch?v=u80Xt9ALc60>>.

### Список використаної літератури

1. Картунов О. Вступ до етнополітології : наук.-навч. посіб. Київ : Ін-т економіки, управління та господарства, 1999. 300 с.
2. Лі Сябінь. Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2012. 21 с.
3. Удивительный Китай. Система 12-люй, Web. 25.03.2018. <[http:// china.kulichki.com/ index.php/culture-and-art/55 -music /183-12-.html](http://china.kulichki.com/index.php/culture-and-art/55-music/183-12-.html)>.
4. Чжу Чанлей. Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2008. 20 с.
5. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики : монографія. Львів : Сполом, 2010. 440 с.
6. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. М. : Музгиз, 1952. 250 с.
7. Jin Jie, Chinese Music (Introductions to Chinese Culture), Web. 12.01.2019. <[https://books.google.com/books?redir\\_esc=y&id=9MI6JHK w9BQ C&pg=PA4#v=onepage &q&f=false](https://books.google.com/books?redir_esc=y&id=9MI6JHK w9BQ C&pg=PA4#v=onepage &q&f=false)>.
8. Lee Yuan-Yuan, Shen Sinyan, Chinese Musical Instruments (Chinese Music Monograph Series), Chinese Music Society of North America 1999, 200 s.
9. Malm William, Chinese Music, Web. 05.01.2019. <<https://www.britannica.com/art/Chinese-music>>.
10. NCPA Original Opera – The Ballad of Canal Will Debut, Web. 09.01.2019. <[http://www.chinaculture.org/exchange/2012-06/18/content\\_435668.htm](http://www.chinaculture.org/exchange/2012-06/18/content_435668.htm) 25.11.2017>.
11. 王和声, Web. 04.01.2019. <<https://baike.baidu.com/item/%E7%8E%8B%E5%92%8C%E5%A3%B0>>.
12. 概况, Web. 29.12.2018. <<https://www.sin80.com/artist/wang-hesheng>>.



### References

1. Kartunov O. Vstup do etnopolitologii : naukovo-navchalnyi posibnyk. Kyiv : In-t ekonomiky, upravlinnia ta hospodarstva, 1999. 300 s.
2. Li Siabin. Truba v muzychnomu mystetstvi Ukrainy y Kytau: komparatyvnyi aspekt : avtoref. dys. ... kandydata mystetstvoznavstva : 17.00.03 – muzychne mystetstvo. Kyiv, 2012. 21 c.
3. Udivitelnyy Kitay. Sistema 12-lyuy, Web. 25.03.2018. <<http://china.kulichki.com/index.php/culture-and-art/55-music/183--12--.html>>.
4. Chzhu Chanlei. Konverhentsiia skhidnoi ta zakhidnoi khudozhnoi tradytsii v kompozytorskii praktytsi : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 – muzychne mystetstvo. Kyiv, 2008. 20 s.
5. Shved M. Tendentsii rozvytku mizhnarodnykh festyvaliv suchasnoi muzyky : monohrafiia. Lviv : Spolom, 2010. 440 s.
6. Shneerson G. Muzyikalnaya kultura Kitaya. Moskva : Muzgiz, 1952. 250 s.
7. Jin Jie, Chinese Music (Introductions to Chinese Culture), Web. 12.01.2019. <[https://books.google.com/books?redir\\_esc=y&id=9MI6JHKw9BQC&pg=PA4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com/books?redir_esc=y&id=9MI6JHKw9BQC&pg=PA4#v=onepage&q&f=false)>.
8. Lee Yuan-Yuan, Shen Sinyan, Chinese Musical Instruments (Chinese Music Monograph Series), Chinese Music Society of North America 1999, 200 s.
9. Malm William, Chinese Music, Web. 05.01.2019. <<https://www.britannica.com/art/Chinese-music>>.
10. NCPA Original Opera – The Ballad of Canal Will Debut, Web. 09.01.2019. <[http://www.chinaculture.org/exchange/2012-06/18/content\\_435668.htm](http://www.chinaculture.org/exchange/2012-06/18/content_435668.htm) 25.11.2017>.
11. Hesheng, Web. 04.01.2019. <<https://baike.baidu.com/item/%E7%8E%8B%E5%92%8C%E5%A3%B0>>.
12. Wang Hesheng, Web. 29.12.2018. <<https://www.sin80.com/artist/wang-hesheng>>.

### ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ВИРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ДУХОВОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВАН ХЭШЭНА И ИНЬ ЦИНА)

Дэн Цзякунь – аспирант, Львовская национальная музыкальная академия имени Н. В. Лысенка, г. Львов

Раскрыта специфика инструментальной выразительности в произведениях китайских композиторов для духового оркестра. Проанализированы пьесы «Ночная красота пастбища» Ван Хэшэна и «Дорога на небо» Инь Цина с точки зрения тембровой семантики и характерной китайской ладовости. Признано, что наиболее оригинальными, с точки зрения диалога восточной и западной культур и сопоставления музыкальных систем, является введение в духовой оркестр европейского образца национально-специфических инструментов, таких как пи-па, цимбалы и др. Указанные процессы в китайской музыке является примером взаимодействия тенденций аккультурации и инкультурации.

**Ключевые слова:** китайская музыка, музыкальный инструмент, духовой оркестр, пентатоника, диалог восточной и западной культур.

### THE INSTRUMENTAL EXPRESSIVENESS IN MODERN CHINESE BRASS MUSIC (EXAMPLE OF WORKS BY WANG HESHENG AND YIN QING)

Dan Jiakun – Postgraduate student, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

The specifics of instrumental expressiveness in the works of Chinese composers for brass orchestra are revealed. The plays «Beautiful Grassland Night» by Wang Hesheng and «The Road to Sky» by Yin Qing have been analysed in terms of timbre semantics and Chinese modal. It recognized that the most original, in terms of dialogue between Eastern and Western cultures and the comparison of musical systems, is the implementation to European-type brass orchestra the national-specific tools such as pi-pa, cymbals, etc. Specified processes in Chinese music is an example of interaction between the trends of acculturation and enculturation.

**Key words:** Chinese music, musical instrument, brass orchestra, pentatonic, dialogue of Eastern and Western cultures.

UDC 788

### THE INSTRUMENTAL EXPRESSIVENESS IN MODERN CHINESE BRASS MUSIC (EXAMPLE OF WORKS BY WANG HESHENG AND YIN QING)

Dan Jiakun – Postgraduate student, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

**The aim** is to determine the specificity of instrumental gain in contemporary Chinese brass music, which is defined as the unification of national musical thinking, the European musical system, and the implementation of characteristic instruments (for example, pi-pa). In this context, we define it on the example of Wang Hesheng and Yin Qing's works.

**Research methodology.** There are twelve sources used in the article. The author of the research relies on scientific works, which highlight Wang Hesheng and Yin Qing's works Wang Hesheng and Yin Qing's works, monographic pieces touching on the evolution of the Chinese music, Chinese musical modus and Chinese brass orchestra, the musical works «Beautiful Grassland Night» by Wang Hesheng and «The Road to Sky» by Yin Qing.

*Novelty.* On the basis of musicological analysis, the author came to the following conclusions. The main bearer of national character is the orderly arrangement of melodic voices, primarily in soloist parties and in separate solo instruments of the orchestra, timbre semantics and expressiveness which is interpreted accordingly, both to the European and to the Chinese traditions. The most original, from the point of view of dialogue between eastern and western cultures and the comparison of musical systems, is the introduction into the brass orchestra of the European sample of national-specific instruments, such as pop, cymbal, and others. These traits are clear indications of the balance between «western» and «eastern» cultures as an equilibrium of the tendencies of acculturation and enculturation in contemporary Chinese academic music.

*The practical significance.* The article will become a good ground for researchers in the Chinese brass music and Wang Hesheng and Yin Qing's works.

**Key words:** Chinese music, musical instrument, brass orchestra, pentatonic, dialogue of Eastern and Western cultures.

*Надійшла до редакції 5.10.2018 р.*

УДК 792.8:7.072.3

## СПОСОБИ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У КРИТИЦІ СУЧАСНОГО БАЛЕТУ

*Підлипська Аліна Миколаївна* – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, alinaknukim@ukr.net  
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>

Критика сучасного балетного театру є однією з важливих сфер художнього критичного дискурсу, що відіграє значну роль у збереженні цілісності балетознавства (ширше – хореології), дозволяючи стимулювати зацікавленість пересічних глядачів та професійної спільноти до подій танцювальної сфери, активізувати рефлексивне поле щодо особливостей, шляхів та проблем розвитку танцювального мистецтва. Проведений аналіз сучасної балетної критики дозволив розглянути філософські, естетичні, біографічні, психоаналітичні, історико-художні, порівняльно-типологічні інтерпретаційні підходи. Така диференціація є досить умовною, частіше за все в межах одного критичного виступу відбувається поєднання декількох інтерпретаційних підходів, що є запорукою поглиблення сенсу твору, виявлення всього спектру його художніх особливостей, інтегрованості у мистецький та соціокультурний контекст.

**Ключові слова:** художня критика, критика балету, інтерпретація, балет, хореографія, танець.

*Постановка проблеми.* Критика сучасного балетного театру є однією з важливих сфер художнього критичного дискурсу, що відіграє значну роль у збереженні цілісності балетознавства (ширше – хореології), дозволяючи стимулювати зацікавленість пересічних глядачів та професійної спільноти до подій танцювальної сфери, активізувати рефлексивне поле щодо особливостей, шляхів та проблем розвитку танцювального мистецтва. Сьогодення висуває високі вимоги до рівня фахової обізнаності критиків хореографії, перегляду методології рецензування. Зміщення акценту з оцінного ракурсу на інтерпретаційний стало ознакою професійної художньої критики останніх років. Осмислення різновидів інтерпретації у художній критиці сучасного балету є однією з актуальних проблем мистецтвознавства.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Балетна критика сучасності досить рідко потрапляє до кола наукової рефлексії, порівняно з іншими мистецькими сферами. До проблеми оновлення методології професійної художньої критики, зокрема її інтерпретаційного потенціалу, торкалися Ю. Арутюнян [1], Т. Кара-Васильєва [7] тощо, безпосередньо у сфері хореографічного мистецтва ці аспекти осмислювали І. Васильєв та М. Гендова [4], А. Підлипська [9], однак комплексного дослідження з проблеми проведено не було.

*Мета статті* – проаналізувати способи художньої критичної інтерпретації сучасного балету.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Попри поліваріантність сьогоденної художньої критики балету, ніхто не оскаржує її основних методів, серед яких інтерпретація посідає одну з провідних позицій. В залежності від мети, завдань, контексту формуються різні способи критичної інтерпретації. Застосовуючи окремі положення теорії А. Асояна про модуси художньої критики [2; 110–133], розглянемо різні способи художньої критичної інтерпретації в проекції на сучасні балетні вистави.

Філософська критика звертається до питань, що не передбачають остаточної відповіді, наприклад, природи художнього образу, сенсу творчості, діалектики розвитку мистецтва тощо. «Вона виходить від необхідності абсолютної свободи мислення, при цьому така свобода сприймається як непорушна передумова істини, граничних узагальнень та прориву свідомості до універсальних основ